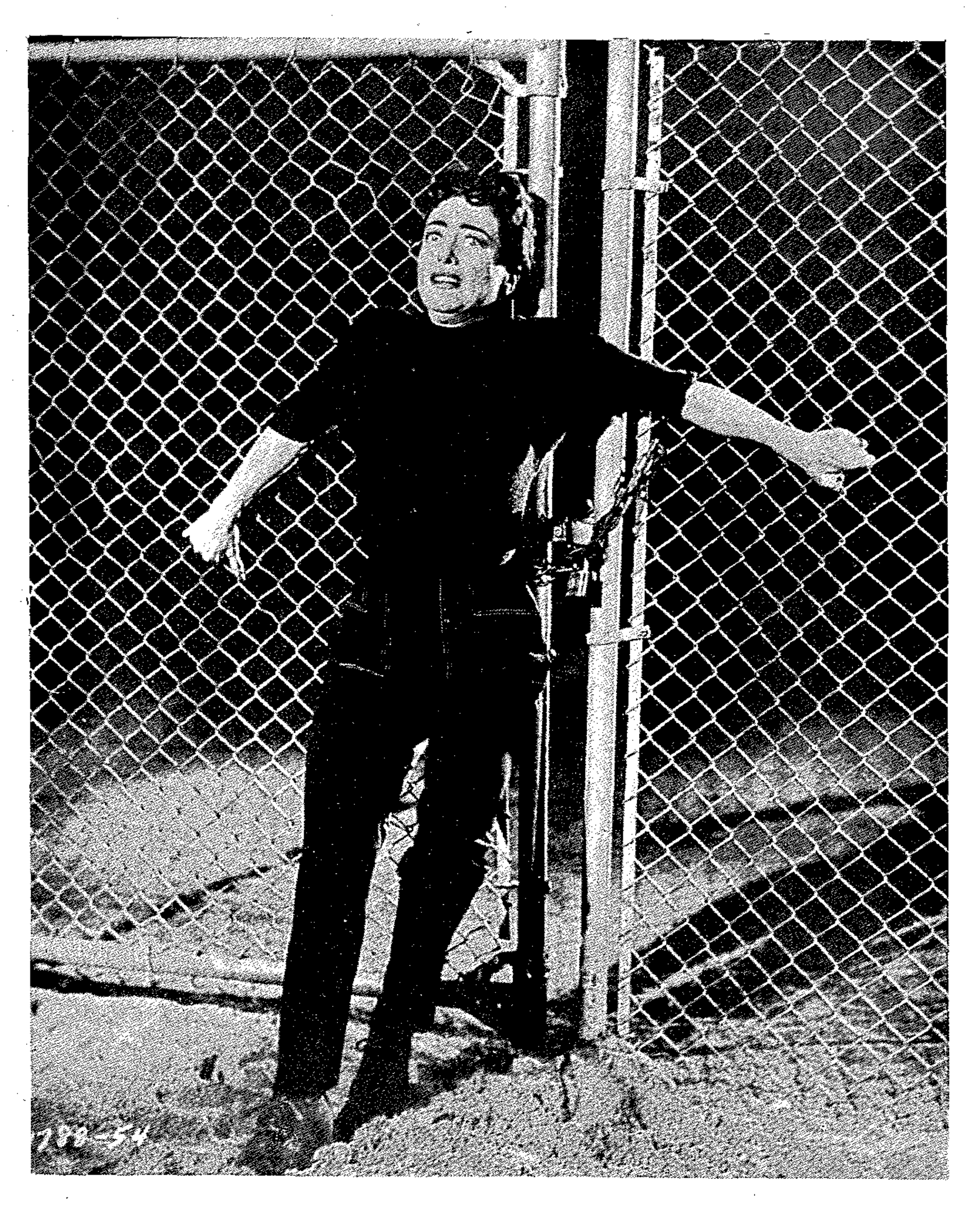
CAHIERS DU CINÉMA



51 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • OCTOBRE 1955 ★ 51



Une saisissante expression de Joan Crawford qui, dans le film UNIVERSAL, LA MAISON SUR LA PLAGE (*Female on the Beach*), donne, aux côtés de Jeff Chandler, toute la mesure de son talent. Mise en scène de Joseph Pevney.

NOTRE COUVERTURE



Katharine Hepburn dans VACANCES A VENISE (*Summertime*). David Lean a entièrement tourné à Venise ce film dont il écrivit, avec H. E. Bates, le scénario d'après la célèbre pièce d'Arthur Laurents. Rossano Brazzi, Isa Miranda et Darren Mc Gavin entourent Katharine Hepburn. Le film est en Technicolor. (Production : ILYA LOPERT, distribuée par *Les Artistes Associés.*)

EXCUSES : La longueur des compte rendus sur les Festivals nous oblige à reporter au prochain numéro la suite de l'étude de Roberto Rossellini : « *Dix ans de Cinéma* ». Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs.

Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1955 TOME IX. N° 51

SOMMAIRE

★

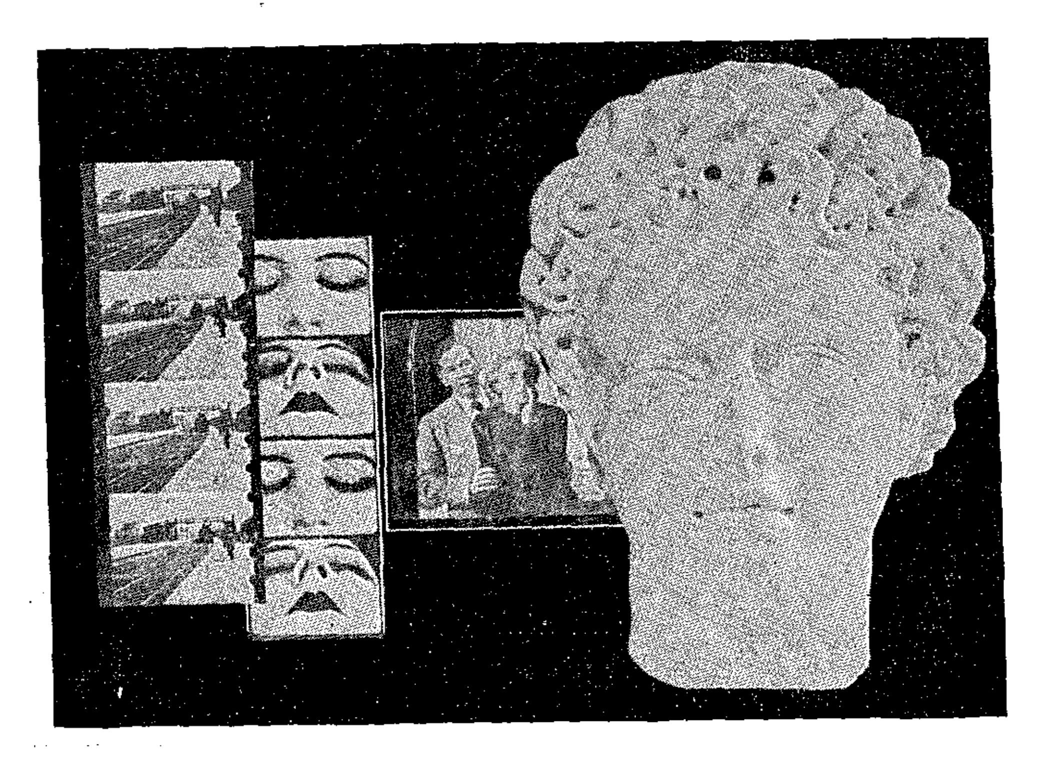
Les Films

★

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca. *Directeur-gérant* : L. Keigel.

LE CELLULOID ET LE MARBRE



par Eric Rohmer

III

De la Métaphore

Les premiers théoriciens du cinéma n'avaient su s'intéresser qu'à l'expression plastique. Depuis dix ou quinze ans c'est à la notion de *langage* qu'on préfère se référer. Le film ne donnerait pas seulement à voir, mais *saurait*, langue nouvelle, nommer, désigner. Ainsi participerait-il de deux formes d'art dont les pôles sont pour l'une, la peinture, pour l'autre, la poésie.

L'ordre que nous *suivons*, s'il ne s'inspire d'aucun système particulier des Beaux-Arts, n'est pas pour autant arbitraire. La poésie prend naturellement place après la peinture comme son antithétique exact. L'une s'adressait aux sens, s'essayait à reproduire la forme matérielle. L'autre n'use que de signes, ces signes que sont les mots, et qui plus est, les détourne de leur *sens journalier*. Elle se propose de masquer leur arbitraire par l'introduction d'un autre arbitraire. Elle nomme, mais jamais sans quelque méprise. Elle use d'approximations voulues. Sa démarche constante est la *métaphore*.

Si le peintre, et je n'excepte pas les modernes, s'est *toujours* voulu témoin fidèle, le poète, dès les origines, s'est complu à déguiser le vrai. Les anciens nous

ont tracé la voie, nous n'avons fait que suivre : et, à vrai dire, y a-t-il degré dans le mensonge ? Trois mille ans ou presque séparent le *vaste dos de la mer* ou le ciel de fer de la *terre bleue comme une orange*. Les surréalistes n'ont rien découvert, mais simplement poussé jusqu'à sa limite extrême l'arbitraire poétique.



D'où vient le mal dont meurt, aujourd'hui, la poésie ? Avons-nous abusé du mensonge ? Ou, au contraire, éprouvons-nous à tromper plus de pudeur que nos ancêtres ? Ces deux causes jouent, l'une comme l'autre. La totale liberté est ici d'un exercice plus difficile encore. La poésie a fait feu de paille dès qu'on a cru l'alléger de sa charpente de conventions. Et le réel ne peut lui servir de filet protecteur puisqu'elle est fuite hors du réel. Tout pouvant être comparé à tout, la comparaison même perd sa raison d'être.

Mais c'est sur la seconde explication que je voudrais, aujourd'hui m'attarder. Notre époque a son bon. Si elle répugne aux artifices du langage n'est-ce pas aussi par scrupule de sincérité ? Voyons les choses bien en face : n'y a-t-il pas quelque ridicule, quelque indécence pour un homme en veston à désigner les objets qui l'entourent autrement que par leur appellation quotidienne et prosaïque. La lune n'est plus pour nous la *reine des nuits* ni le soleil le clair *flambeau du monde*. Renonçons à les affubler d'autres oripeaux.



Depuis quelques années, maints bons esprits se dressent contre la décadence actuelle de la langue. Ils dénoncent chez nos écrivains un goût du vulgaire, ou qui pis est, de l'abstrait. Et je ne saurais que les suivre. Le jargon pseudo-scientifique a contaminé jusqu'aux livres pour enfants. Mais la cause de ce mal, encore conviendrait-il de la chercher plus loin que dans notre laisser-aller moderne et notre pédantisme. Si le verbe perd son efficacité, cède de jour en jour du terrain au *substantif*, c'est que le contact avec les objets tout faits que le monde moderne met à notre disposition rend de moins en moins utile la notion de *devenir* au profit de celle de *résultat*. Les termes anciens, comme la main de l'ouvrier, gardaient, moulés en creux, la forme des choses, nos néologismes offrent du réel une image aussi dissemblable que le tableau de bord d'une luxueuse automobile du mécanisme complexe dissimulé sous le capot. En limitant leur effort à taper sur un clavier, nos doigts évitent bien des écorchures, mais laissent dangereusement s'émousser la sensibilité de leur papilles. Rançon de la science que tous les sursauts du cœur ne peuvent nous interdire de payer.

Nous vivons dans un monde sans mystère et plutôt que de fabriquer de faux mystères, renonçons tout franc à la poésie. Rien ne m'irrite plus que cette préciosité de la prose ou des vers modernes contre laquelle d'ailleurs se révolte le sens commun. Je ne veux pas dire que l'emploi de toute figure soit désormais interdit : la langue du savant elle-même est farcie d'images mais celles-ci — celles de *courant*, de *tension*, de *résistance* par exemple — ne sont que procédés commodes et ne concernent l'art en aucune façon. Ce que l'écrivain perd, un peu, chaque jour, c'est non pas la liberté de malaxer les mots à sa guise, droit qu'il s'est de son propre chef arrogé, mais celle de faire de cet arrangement autre chose qu'une façade derrière laquelle on chercherait en vain une croyance, une philosophie profonde.

⁂

Balzac n'est pas un maître de style et pourtant pour une seule de ses trouvailles je donnerais bien des pages de tel prosateur plus rigoureux, tel vers le plus célèbre



Honoré de Balzac vu par Nadar.

d'un grand poète. Ainsi suis-je longtemps resté en admiration devant un court passage du *Père Goriot*, sans pouvoir exactement déceler les raisons du charme où il me tenait. Libre à d'autres d'y dénoncer une emphase Louis-Philipparde, cela ne nuit en rien à mon propos. Rastignac, donc, en visite chez Mme de Restaud, surprend la comtesse en négligé du matin : « *Elle avait sans doute pris un bain et sa beauté, pour ainsi dire assouplie, semblait plus voluptueuse ; ses yeux étaient humides. L'œil des jeunes gens sait tout voir : leurs esprits s'unissent aux rayonnements de la femme comme une plante aspire dans l'air des substances qui lui sont propres. Eugène sentit donc la fraîcheur épanouie des mains de cette femme sans avoir besoin d'y toucher.* » Je passe sur *beauté assouplie*, alliance de mots à rendre jaloux bien de nos modernes : c'est le caractère didactique et naïf des deux dernières *phrases* qui m'enchante et, plus encore, ce *donc* qui en souligne le sérieux. Il est injuste d'opposer science et poésie, puisque tout au contraire, depuis Homère, Virgile ou Lucrèce c'est dans la science de leur temps que les poètes sont allés chercher l'armature de leur symbolique. Ou bien une comparaison *n'est qu'un jeu* de l'esprit ou elle repose sur une croyance que son auteur partage. La première hérésie fut commise par ces auteurs du XVI[e] et du XVII[e] siècle qui, gâtés par une louable admiration des anciens prétendirent remettre en honneur leur arsenal de figures alors qu'ils condamnaient leur conception du monde. Et c'est pourquoi, pour illustrer ma thèse, j'ai préféré Balzac à Racine. Ce que j'admire en lui, c'est qu'il ait retrouvé cette science naïve du *monde antique*, en échange de laquelle nos plus grands poètes, de Ronsard à Baudelaire ou Rimbaud, n'ont à nous proposer que des naïvetés savantes. Le symbolisme de la poésie occidentale puise à trois courants, qui d'ailleurs s'entrepénètrent : le courant antique, le courant chrétien et, enfin, cette idée d'un magnétisme universel que l'auteur de *Louis Lambert* et de *Séraphita* emprunta à Swedenborg. Il ne m'appartient pas ici de mettre en question la valeur scientifique ou philosophique d'un tel système. Je remarquerai seulement sa fécondité littéraire, puisque des romantiques allemands à Edgar Poe tout la première moitié du XIX[e] siècle y est allée chercher son inspiration. La science officielle a pu observer à son égard une juste méfiance, bien qu'il reposât tout comme elle sur la théorie de l'attraction universelle, ainsi qu'en fait foi l'*Euréka* de Poe, mais il fait appel à des notions si familières à notre esprit, si profondément ancrées en nous dès la plus haute antiquité, que notre sentiment nous incite à l'adopter, aussi fort que la raison y répugne. Ce n'est donc pas la science dans son acception la plus large, le savoir théorique qui est incompatible avec la poésie, mais la conception déterminée qui, en ces temps romantiques, achevait de se substituer à l'idée antique de finalité. Le passage s'est fait si doucement que nos poètes n'ont pu s'apercevoir qu'ils prêchaient

non seulement contre leur temps, mais contre eux-mêmes, incapables de substituer à l'ancien finalisme un spiritualisme rénové.

Dans un monde où tout n'est que relation de cause à effet, il n'y a pas de place pour la poésie, ni même pour le beau style. Ces phrases du *Père Goriot* ne sont plus « possibles » de nos jours. Cette assimilation de la vie végétale à la vie de l'âme n'est pas de celles que suggère la science moderne. Bien sûr il ne s'agit pour Balzac même que d'une comparaison, mais, vous le reconnaissez tous, il y a dans celle-ci un *sérieux* dont nos contemporains ne seraient plus capables, sérieux qui précisément, parce qu'il la montre nécessaire, utile, en fait toute la beauté : sans lui, trouverais-je volontiers l'image précieuse, lourde, ridicule. Voulez-vous un autre exemple ? En voici un tiré du même ouvrage quelques pages plus loin : « *En atteignant au seuil de sa pension, Rastignac s'était épris de Mme de Nuncingen, elle lui avait paru svelte, fine comme une hirondelle. L'enivrante douceur de ses yeux, le tissu délicat de sa peau sous laquelle il avait cru voir couler le sang, le son enchanteur de sa voix, ses blonds cheveux, il se rappelait tout ; et, peut-être, la marche, en mettant son sang en mouvement, aidait-elle à cette fascination.* » — « Et bien là, dira-t-on, rien que de fort matérialiste et compatible avec notre médecine. Sans doute *Sang en mouvement* date-t-il un peu, mais l'action de la marche sur la pensée est un fait sur la vérité duquel on ne saurait que s'accorder ! » Mais c'est précisément ce *sang en mouvement* qui me paraît essentiel et l'action *directe* (ainsi pensait Balzac) que ce mouvement même peut avoir sur ceux de l'esprit sans passer par l'intermédiaire de je ne sais quel processus physiologique complexe. Supermatérialisme alors ? Non, plutôt là encore la même théorie de l'analogie et qui repose sur la croyance et la finalité de l'univers. Je gage même qu'en dehors d'elle les beautés du début de la phrase *fine comme une hirondelle* ou *la peau sous laquelle il avait cru voir couler le sang* ne nous toucheraient pas aussi fort. Lorsque Balzac, et l'on pourrait en dire autant des anciens, avance une comparaison, celle par exemple d'un être humain avec un animal ou un objet de la nature, on sent derrière elle toute l'épaisseur de cette *théorie des espèces*, fille, en somme de la précédente et qu'il nous propose lui-même comme la clef de son œuvre. Mystère de l'Art : toutes notions qui, lorsqu'il les développe *in abstracto* nous paraissent pour le moins fort confuses et sont loin d'emporter notre adhésion, constituent au long des épisodes romanesques une substructure continue et cohérente dans laquelle chaque effet particulier de style puise son efficacité. Tout aussi bien aurais-je pu prendre comme exemple Virgile ou Gœthe mais c'est à dessein que j'ai choisi un prosateur pour bien montrer que la décadence actuelle de la poésie n'est pas imputable à la seule forme versifiée mais à une tare même du langage.

*
* *

On a déjà deviné où je voulais en venir. Le cinéma, nous dispensant de nommer, rend toute métaphore littéraire inutile. La beauté d'une vague captée en couleurs par l'écran large rend, plus que jamais, superfétatoire tout artifice de style. La plus grande ambition de la



Alfred Hitchcock.

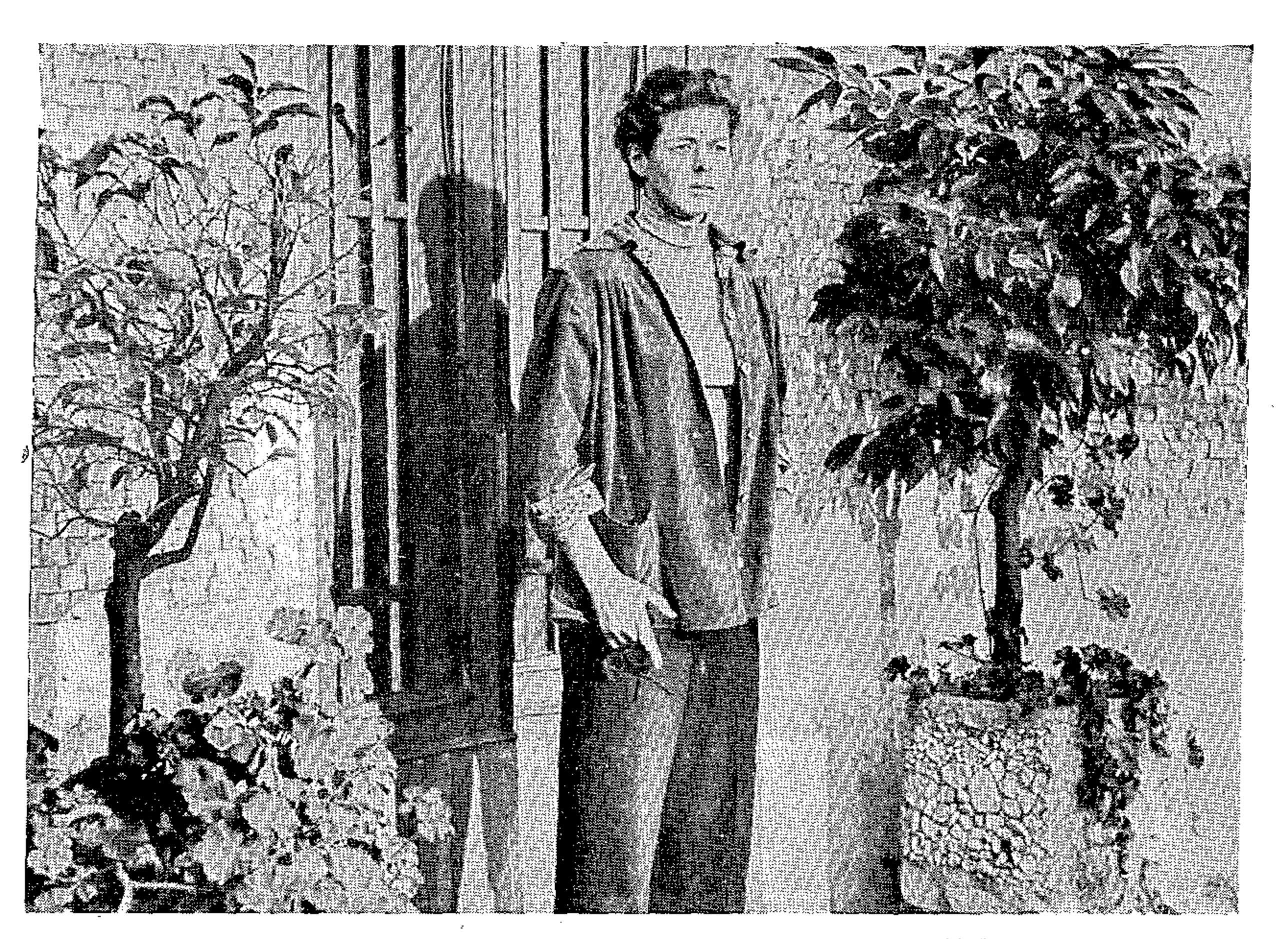
poésie a été de rendre ce mouvement que la peinture se trouvait être par essence inapte à exprimer. Devant *la mer* telle qu'elle est, livrée à la volonté en bobine jusqu'au fond des campagnes ou des villes poussiéreuses, les bouches n'ont plus qu'à se clore. Mais je voudrais aller plus loin, montrer que ce pouvoir métaphorique dont la poésie a perdu le secret, c'est le film qui maintenant en possède d'une certaine façon la jouissance, et que, pour *cela* surtout, le dernier-né des arts est le seul et légitime refuge de la poésie.

Le mépris dont on accable d'ordinaire le cinéma, vient de ce qu'on n'admet en lui de poésie *que* surajoutée, et non intrinsèque. Le temps certes n'est plus où l'on s'extasiait devant tel symbole lourdement explicité, mais on n'en continue pas moins à chercher dans l'insolite du sujet la preuve d'une intention poétique. Qu'on me permette d'affirmer tout le contraire, de me satisfaire du geste le plus banal pourvu qu'il suggère autre *chose* que son utilité, sa destination immédiate, porte en lui comme une sorte de signification seconde. Le style des plus grands cinéastes, d'un Murnau, d'un Vigo, d'un Renoir, d'un Hitchcock, d'un Rossellini, est foisonnant de métaphores : plutôt que d'en nier la présence apprenez à les découvrir.

Toute expression poétique originale repose sur *une trame* abstraite, d'une rigueur quasi mathématique, une mise en valeur du pouvoir mystérieux, sacré du nombre. Chez certains de mes confrères, le terme de *mathématicien* est reproche à l'adresse d'Hitchcock, mais serait tourné à louange à l'égard de Virgile ou d'Edgar Poe. Qu'il y ait chez ces deux derniers une superstition du nombre *deux* ou de la couleur blanche, voilà qui est bien. Que l'auteur de *Rear Window* ait cédé à la même fascination, ce n'est plus qu'exercice formel ! De même qu'on ne peut concevoir de poète insensible au rythme, on décèlerait constamment en toute grande œuvre cinématographique la présence d'une certaine rigueur géométrique non pas surajoutée, bien sûr, comme un vain ornement, mais absolument consubstantielle à celle-ci. Il semble que chaque geste, chaque regard quelle que soit sa fonction momentanée doive, en même temps, s'insérer dans un système de lignes de forces à l'avance soigneusement construit. C'est ainsi qu'au cinéma je conçois la figure. Il ne s'agit point par artifice de montage ou tout autre procédé extérieur de rapprocher arbitrairement une forme d'une autre. Est au contraire pleinement métaphorique ce qui, dans le particulier suggère, ou même, plus exactement, découvre la présence des grandes lois de l'Univers. Et par là, j'entends non pas celle, tout abstraite, que nous propose la science mais cette harmonie préétablie, ce parallélisme constant que les anciens se plaisaient à célébrer, entre les phénomènes des divers ordres naturels, végétal ou minéral, ou humain, solide, liquide ou *céleste*, spirituel ou matériel. Et voici, tout à coup, que la théorie de l'analogie que nous avions tout à l'heure mise au rebut se trouve être dotée d'un fondement nouveau : c'est qu'elle portait en elle quelque part de vrai, qu'elle n'était pas si méprisable. Aussi, loin de nous engager dans la voie déterministe, comme on pourrait légitimement *le croire*, cet art, le plus positif de tous, insensible à ce qui n'est pas fait brut, pure apparence, nous présente au contraire l'idée d'un univers hiérarchisé, ordonné en vue d'une fin dernière. Derrière ce que le film nous donne à voir, ce n'est point l'existence des atomes que nous sommes conduits à rechercher mais plutôt celle d'un au-delà des phénomènes, d'une âme ou de tout autre principe spirituel. Avez-vous remarqué comment, sur l'écran, l'intervalle se creuse entre la conduite humaine et celle de l'animal, combien la vue d'une machine nous apporte de gêne, celle de nos semblables de réconfort ? La poésie, c'est dans cette révélation, avant tout, d'une présence spirituelle que je vous propose, ici, de la chercher.

*
* *

Dans ma dernière rubrique, j'avais essayé de mettre en lumière l'aspect *classique* du cinéma. C'est sur *son côté* moderne que je voudrais aujourd'hui insister. Et l'un ne va pas sans l'autre : être moderne ne signifie pas rejeter systématiquement



Ingrid Bergman dans *Siamo Donne* (épisode de Roberto Rossellini).

toute tradition, brûler ce qu'avant vous on avait adoré — bien vaine et mesquine entreprise. Le cinéma est moderne parce qu'il donne un fondement nouveau, une traduction originale à des croyances que nous n'avons aucune raison de rejeter, vers lesquelles, toujours, nous porte le même sentiment intime. Etre moderne n'est pas nécessairement glorifier la confusion sous prétexte que les anciens ont prôné l'ordre, l'harmonie, ce n'est pas se complaire dans la grisaille parce qu'ils ont chanté la lumière, bafouer l'homme parce qu'ils l'ont exalté. Le cinéaste se trouve être si merveilleusement apte d'emblée à faire sa matière du monde présent, qu'il n'a aucune raison de se départir de l'optimisme classique. Il est heureux dans son temps, et, en lui seul, son temps a trouvé un chantre à sa mesure. Loin de nous le bric-à-brac d'antiquaire cher à Breton : nos poètes prétendus modernes manifestent un goût bien suspect pour le matériel le plus écoulé : ils se sont toujours révélés impuissants à accueillir dans leur œuvre ces objets fabriqués dont le monde moderne a fait nos compagnons de chaque instant. Et, si jamais ils les nomment, ceux-ci prennent-ils la posture désuète d'une lanterne magique ou d'un gramophone à l'ombre de quelque grenier. Les avions, les automobiles, les téléphones, les armes à feu, le cinéma, loin d'en faire des monstres, les prend pour ce qu'ils sont dans l'usage quotidien : comme l'arc, le char, la nef des anciens ils semblent ne faire plus qu'un avec le décor qui les entoure, le geste qui les dirige ou les manie. La pensée qui préside à leur création semble les animer encore, leurs mouvements sont les prolongements de ceux de l'homme dont, en décuplant le pouvoir, ils exaltent la noblesse originelle.

Il ne nous viendrait jamais à l'idée, pour juger d'un poème, de le mettre préalablement en prose. Combien pourtant de nos critiques de films se livrent à cette étrange opération ! Nos catégories esthétiques forgées à l'usage d'une littérature décadente deviennent inféconde ou dangereuses dès qu'il s'agit de juger les mérites



Dies Iræ de Carl Theodor Dreyer.

d'un cinéaste. Sachons plutôt, comme les anciens, n'avoir d'œil que pour l'invention, l'*efficacité* ou autres qualités trop méprisées de nos jours. A vrai dire la plupart des pseudo-connaisseurs n'attendent rien d'autre qu'un clin d'œil au public, la preuve que l'auteur du film n'est pas dupe du jeu qu'il joue, qu'il faut remonter tout droit à lui et passer le plus vite sur l'œuvre. Depuis cent ans nous nous sommes trop habitués à *considérer* une production de l'art sous le seul angle d'une « *libération personnelle* » de son créateur. Qu'un poème ait toujours été, plus ou moins, l'exutoire d'une exaltation ou d'une inquiétude tout individuelles, je l'admets volontiers, mais refuse de croire qu'il puisse être uniquement cela. Si, comme le disait Jacques Rivette « la plus haute pensée de notre temps choisit de s'exprimer dans le cinéma » c'est que la modestie foncière du metteur en scène le rend apte à traduire l'universel qu les autres ne peuvent plus désormais se flatter d'atteindre.

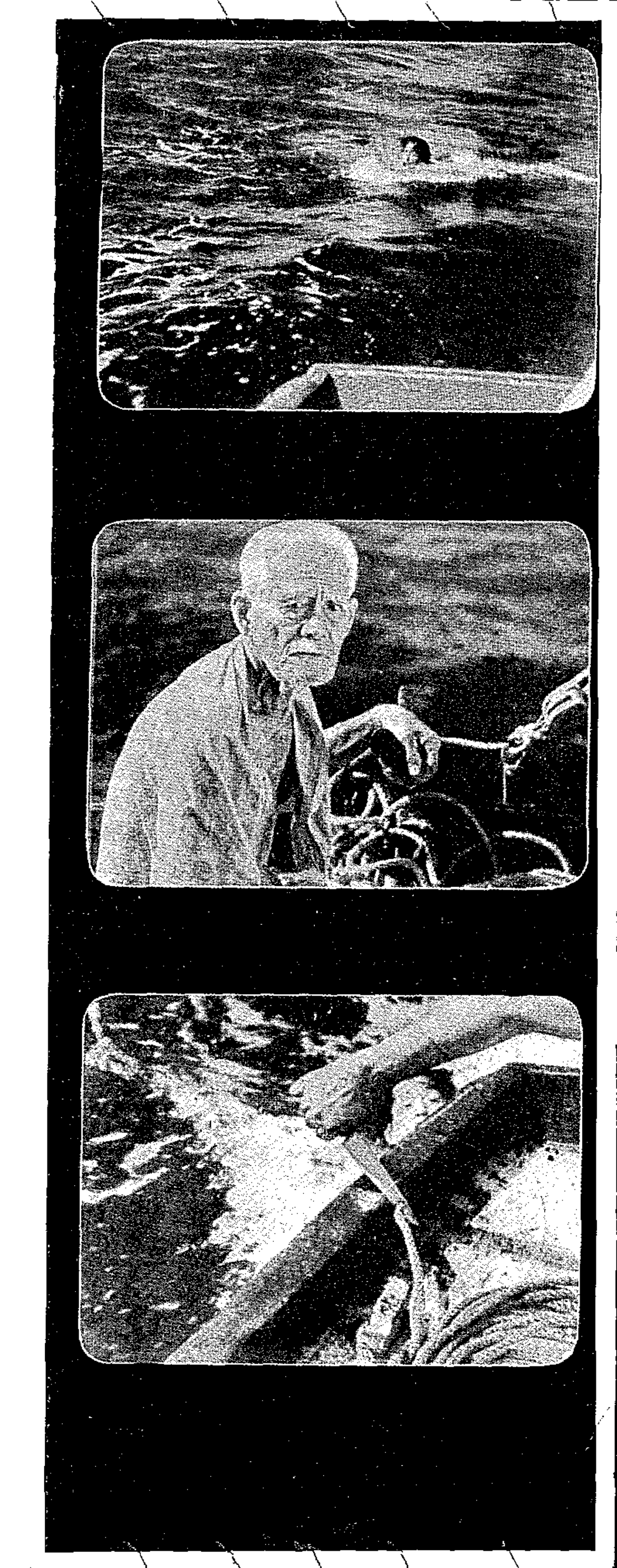


J'ai parlé du cinéma en général, et ne prétendrais pas que tous les films se plient, avec une égale aisance à ma définition. Aussi conclurai-je par quelques exemples. Rares sont ceux des cinéastes qui ne confondent pas la vraie poésie avec une recherche crispée de l'insolite, pour qui toute belle trouvaille n'est pas de celles qui puissent être notées dans leurs moindres détails sur le script. Rien ne m'irrite plus, par exemple, que, dans *Le Blé en Herbe,* certaine chute de bicyclettes corsant un bien fade baiser. Quelle étrange idée eût dit Boileau ! En tout cas bien laborieuse. Sur l'écran l'intention se trahit si vite qu'on ne saurait assez mettre en garde les auteurs contre toute recherche trop volontaire. Sévère je serais aussi pour ce plan d'*Umberto D.* où la petite bonne étend sa jambe pour repousser la porte. Notation gracieuse et point ennuyeuse à voir, mais si le cinéma n'était que « cela »,

à bon droit le considérerions-nous comme un art mineur. *La Strada,* que d'ailleurs j'aime bien, fourmille d'idées voisines, auxquelles, je le crains, ce film n'ait dû son succès. Un beau plan en revanche et le plus riche qui soit de poésie ? Cette scène de *Tabou* où le vieux prêtre tranche la corde à laquelle s'agrippait son poursuivant : c'est que, par le truchement de la vague qui rapproche un instant la barque avant de l'emporter irrémédiablement, la nature semble sanctionner le geste de l'homme et fait éclater enfin la présence de ce Destin dont nous avions senti, tout le long de l'histoire, le poids mystérieux (voir les images ci-contre). Dans un film récent *Une Etoile est née* de George Cukor nous voyons, de même une vague mouiller puis emporter le peignoir laissé sur la plage par James Mason : l'idée serait contestable si l'auteur n'avait voulu par là qu'indiquer le suicide de son héros : mais il y a dans le mouvement même du flot tant de noblesse et de splendide indifférence que je ne saurais blâmer son auteur d'un effet dont l'heureuse réalisation fait tout le prix.

Point n'est besoin, d'ailleurs, que l'auteur donne son coup de pouce pour nous rendre sensible cette interférence entre le monde matériel et celui de l'esprit. C'est le privilège des plus grands d'y parvenir même sans le moindre recours apparent au symbole, à l'éllipse, l'allusion. Quand le couple du *Voyage en Italie* revient de sa promenade à travers les ruines, le décor n'est que présent mais cette présence est plus éloquente que les plus belles sentences antiques sur la fragilité de l'homme et l'éternité de la nature. Et ainsi, forts du souvenir de ces grands moments, pourrons-nous, quittant le royaume des mots, faire de la musique l'objet d'une nouvelle et, je l'espère, fructueuse méditation.

Eric ROHMER.



Tabou de Murnau.



LE FESTIVAL DE VENISE 1955

Par André Bazin, Lotte H. Eisner, Georges Sadoul, François Truffaut et Etienne Loinod

PALMARES DE LA XVIe EXPOSITION D'ART CINEMATOGRAPHIQUE - VENISE 1955

Le jury, composé de : Antonin M. Brousil (Tchécoslovaquie), Jacques Doniol-Valcroze (France), Arthur Knight (Etats-Unis), Roger Manvel (Grande-Bretagne), Piero Gadda Conti (Italie), Mario Gromo (Italie), Emilio Lonero (Italie), Domenico Meccoli (Italie) et Carlo Ludovico Ragghianti (Italie), a décerné les prix suivants :

Grand prix, Lion d'Or de Saint-Marc : à l'œuvre et à la vie d'artiste de Carl Theodor Dreyer et à *Ordet* (Dannemark).

Premier Lion d'Argent de Saint-Marc : *La Cigale* de Sergeï Samsonov (U.R.S.S.).

Deuxième Lion d'Argent de Saint-Marc : *The Big Knife* de Robert Aldrich (U.S.A.).

Troisième Lion d'Argent de Saint-Marc : *Le Amiche* de Michelangelo Antonioni (Italie).

Quatrième Lion d'Argent de Saint-Marc : *Ciske de Rat* de Wolfgang Staudte (Hollande).

Coupe Volpi pour la meilleure interprétation masculine : ex æquo Kenneth Moore pour *The Deep Blue Sea* de Anatol Litvack (Grande-Bretagne) et Curt Jurgens pour *Les Héros sont fatigués* d'Yves Ciampi (France) et *Des Teufels General* d'Helmut Kautner (Allemagne de l'Ouest).

Coupe Volpi pour la meilleure interprétation féminine : non attribuée.

Enfin le jury constatant la participation à la Mostra de nombreux nouveaux réalisateurs désire signaler les meilleurs en attribuant les médailles suivantes à :

Alexandre Astruc pour *Les Mauvaises Rencontres* (France).

O. Krska pour *Smetana* (Tchécoslovaquie).

William Fairchild pour *John and Julie* (Grande-Bretagne).

Francesco Maselli pour *Gli Sbandati* (Italie).

Andrzej Munk pour *Les Hommes de la Croix Bleue* (Pologne).

Ce palmarès mérite quelques commentaires. Il n'appartenait pas à Doniol-Valcroze (membre du jury) de les faire et Bazin retenu par le Congrès de Varèse n'était pas en mesure de nous transmettre à temps son opinion; c'est cependant à lui que nous donnons la parole en reproduisant une partie de l'article qu'il a consacré à ce sujet dans FRANCE OBSERVATEUR *du 15 septembre 1955.*

ANDRE BAZIN

Commentaires sur le palmarès

Il est de tradition non conformiste de s'exclamer sur la sottise des décisions des juges aussi bien de Cannes que de Venise. Quitte à passer pour un conventionnel, j'oserai me déclarer à peu près satisfait de celles-ci. Dès l'instant qu'on admet les festivals et, avec les festivals, le principe d'un palmarès comportant une dizaine de films, il est absurde de s'indigner ensuite de ses inévitables imperfections. Absurde aussi de jouer les puritains à l'égard des influences diplomatiques qui ne peuvent manquer de jouer. Tout ce qu'on peut espérer c'est que la cote soit la moins mal taillée possible entre les exigences de l'art cinématographique et celle des ambassades. La composition *internationale* du jury vénitien le rend à priori plus sensible que celui de Cannes à l'équilibre des forces cinématographiques. J'admire d'autant plus que le palmarès sacrifie en définitive si peu à des considérations extra-esthétiques.

Je ne vois même à mon goût qu'une injustice notable, encore n'est-elle *justement* pas sans doute attribuable à la diplomatie. Le

Lion d'argent à Staudte pour *Ciske de Rat* aurait peut-être pu être remplacé par la même récompense à Helmut Kautner pour le *Général du Diable*. Mais c'est là affaire d'opinion et discutable. Ce n'est qu'au niveau des médailles que les concessions diplomatiques sont évidentes : de meilleurs films que *Smetana* (Tchécoslovaquie) et *Les Hommes en Bleu* (Pologne) ne figurent pas au palmarès, encore s'agit-il tout de même de deux productions honorables.

Mais, pour l'essentiel, je me déclare d'accord avec les jurés. Je ne vois pas ce qui pouvait disputer à *Ordet* le Lion d'or. L'objection que j'ai entendu faire au film de Dreyer selon laquelle il relèverait d'une esthétique périmée me semble absurde. A ce degré de maîtrise et de perfection, le style est au delà des modes et même des évolutions : il s'impose comme une référence absolue de l'histoire du cinéma. C'est le cinéma qui se situe par rapport à Dreyer ou à Chaplin et non l'inverse.

Le premier Lion d'argent attribué par ordre de préférence à *La Cigale* est également légitime encore qu'il me semble que son origine soviétique a contribué à surévaluer légèrement cet excellent travail d'adaptation, fidèle et respectueux de la nouvelle de Tchekov. C'est l'exemple le plus significatif du dégel psychologique : l'adultère devient en Russie et dans les démocraties populaires un sujet parmi d'autres.

La courtoisie interdisait à l'Italie d'avoir plus d'une récompense importante en dépit de l'excellence de sa sélection. Je pense que le choix des *Amies* d'Antonioni de préférence à *Amici per la belle* et *Il Bidone* était le bon. *Gli Sbandati* du tout jeune Maselli satisfait tout le monde.

Le Lion d'argent à *The Big Knife* est allé aussi au meilleur film américain. A supposer qu'il fût possible d'hésiter entre *The Big Knife* et *To Catch a Thief* l'intérêt de soutenir en R. Aldrich un espoir de la mise en scène et de la production devait l'emporter.

Rien à dire des Anglais sinon que la médaille à *John and Julie* est encore une faveur discutable.

Venons-en enfin à ce qui est du point de vue français l'aspect capital de ce palmarès La déroute de notre cinéma est-elle légitime ou devons-nous nous en indigner ? La question appelle plusieurs considérations préalables. D'abord, il faut savoir si les festivals de Cannes et de Venise doivent être un échange de rhubarbe et de séné entre les cinémas français et italien sous l'égide des accords de coproduction. Si oui, qu'on le dise clairement, si non qu'on accepte de perdre quelquefois après avoir gagné si souvent. Aussi bien, les Italiens auraient-ils de bonnes raisons de penser qu'ils ont été les premiers traités à Cannes avec une sévérité sans concessions. N'oublions pas que ni *Umberto D*, ni l'*Or de Naples* n'ont figuré au palmarès ; deuxième remarque, il est injustifié d'accorder aux résultats d'un festival une signification générale qu'ils ne sauraient avoir.

Les deux films français les plus importants de l'année *French Cancan* et les *Grandes Manœuvres* n'ont concouru ni à Cannes, ni à Venise. Le calendrier des productions a fait que notre représentation au Lido a été honorable mais un peu au-dessous de l'étiage de qualité nécessaire pour une récompense importante. C'est là une coïncidence regrettable mais qui justifie parfaitement un jury indépendant d'en avoir tiré des conséquences qu'on aurait tort de vouloir transformer en catastrophe nationale. Il est exact que la production 1954-55 n'aura pas été une très bonne année. Venise en est le reflet. Il est non moins certain que tous les espoirs sont permis pour 1955-56 et c'est ce qui compte vraiment. Que ce soit précisément le film d'Alexandre Astruc considéré par le ministre comme indésirable qui emporte une médaille, voilà qui est à la fois hautement moral et parfaitement justifié par de strictes considérations esthétiques.

Ceci dit, nous n'avons pas l'intention de passer en revue tous les films présentés à cette 16e Mostra. Nos collaborateurs présents à Venise, Lotte H. Eisner, Georges Sadoul, François Truffaut et Etienne Loinod, n'évoqueront ici que les films dont ils avaient envie de parler. Leur choix d'ailleurs ne laisse guère dans l'ombre de films importants.

ETIENNE LOINOD

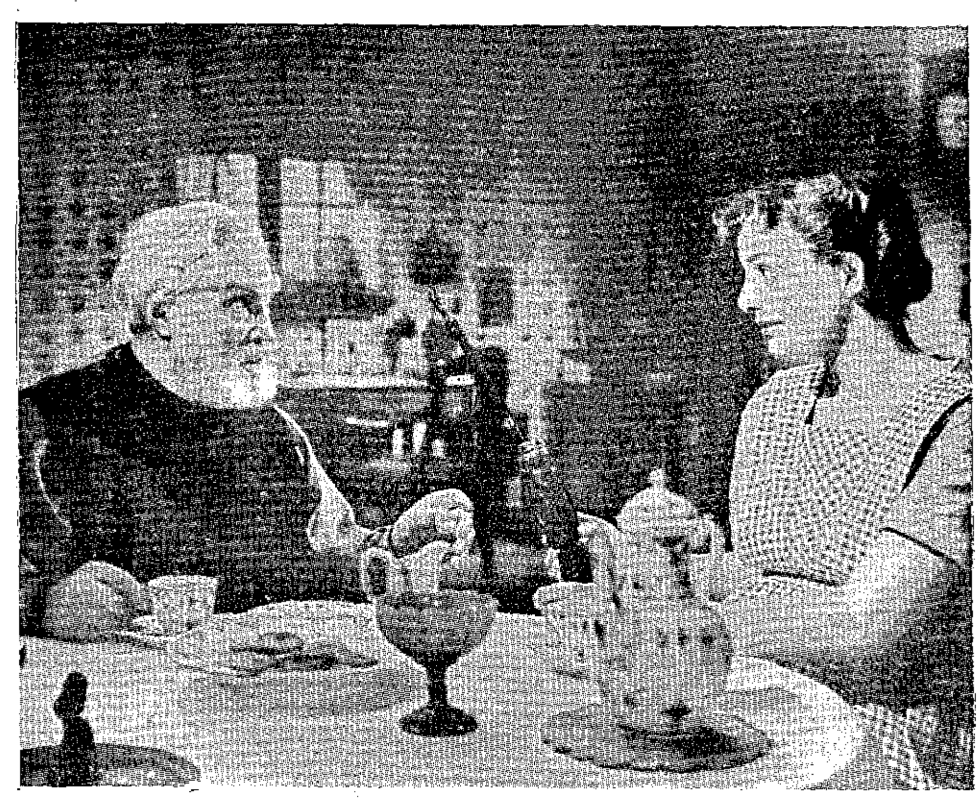
Ordet

L'interview de Dreyer par Lotte H. Eisner que nous avons publié récemment, disait l'essentiel sur cette œuvre capitale. On sait qu'il s'agit d'une pièce de Karl Munk, écrivain danois fusillé par les nazis, déjà portée à l'écran en Suède par Mollander. Interrogé sur sa fidélité à l'œuvre originale, Dreyer a répondu qu'il pensait que Munk vivant en aurait été satisfait. Le fait que cette œuvre admirable, plus achevée que *Dies Irae* et égale à *Jeanne d'Arc*, ait suscité des réserves à Venise et ce jusqu'au sein du jury, est surprenant. On comprend que le sujet mettant en cause différentes formes de foi et leurs déviations ait pu ne pas plaire à l'excès à certains catholiques romains, on comprend aussi que beaucoup ne soient pas très intéressés par certains aspects théologiques de ce conflit, mais la question n'est pas là. Il y a d'abord *un film*, un récit d'une profondeur, d'une vérité humaine rarement égalée. Jamais sans doute le problème de la mort et de sa terrible présence n'avaient été évoqués avec une telle force sur un écran. De plus, le film est un « chef-d'œuvre » au sens littéral du mot. Il n'y a pas une seconde

du dialogue, un millimètre de l'image qui n'aient été exactement contrôlés par l'auteur, tout est à sa juste place sans une hésitation, sans aucune autre place possible. Parvenu à ce degré de possession et d'autorité sur son œuvre, un artiste ne peut plus être le sujet de réserves de détail ou de goût personnel. On ne peut accepter ou rejeter sa substance qu'en bloc. L'interprétation est magistrale. Sous la direction d'un tel maître les acteurs se surpassent et à ce titre il faut citer l'émouvante et savoureuse scène entre le vieux père et sa bru.

To Catch a Thief

Je serai bref sur le film d'Hitchcock sachant d'avance qu'il sera longuement commenté dans cette revue lors de sa sortie à Paris. Notons qu'une fois de plus Hitchcock n'a pas de chance dans les festivals qui, depuis 1946, auront laissé passer sans les distinguer : *Notorious*, *I Confess* et *Rear Window*. Il y a là injustice et si *To Catch a Thief* ne vaut peut-être pas les films plus haut nommés, il aurait tout de même pu être l'occasion d'un coup de chapeau à l'un des meilleurs metteurs en scène contemporains. Il s'agit cette fois-ci d'une comédie pure et il faudra que Chabrol soit bien malin pour lui trouver des arrières plans métaphysiques ; mais c'est une excellente comédie basée sur le thème du poursuivi poursuivant et dont la mécanique est admirablement montée. Les gags y étincellent, irrésistibles, comme ceux à répétition de la seconde poursuite sur la Corniche, caustiques et impitoyables comme celui de la cigarette éteinte dans un jaune d'œuf sur le plat. J'ai dit : de métaphysique point... mais il y a tout de même des échos extra-comiques à cet itinéraire endiablé et non sans diablerie : le cas du héros assumant dans l'innocence un passé malhonnête et *cette éternelle tendance des héroïnes* d'Hitchcock à porter le masque de la légèreté jusqu'au moment où un homme les dévoile. Cela est visible dans la grande mélancolie avec laquelle Gary Grant joue tout son rôle et visible aussi dans plusieurs scènes dont notamment celle, nocturne, de flirt entre Gary Grant et Grace Kelly à la lueur *des feux d'artifice*. L'histoire toute entière se déroule en France sur la Côte d'Azur et Hitchcock a assez bien évité les écueils habituels inhérents à cette localisation des films américains sur le territoire français ; ce sont,



Ordet de Carl Theodor Dreyer.



Le Amiche de Michelangelo Antonioni.

bien entendu, les allusions à la « French résistance » qui sont les moins bien venues, mais comme elles vont dans le sens de la sympathie il sera pardonné. Inutile sans doute d'ajouter que le film est admirablement bien fait. Pour la couleur et la Vistavision, on ne peut juger car la projection de ce soir-là au Lido fut exécrable.

Le Amiche

Enfin Antonioni reçoit une consécration officielle. On s'en réjouit non pas tant pour la timbale en elle-même qui n'est après tout qu'une timbale... mais importante dans la mesure où elle lui permettra de poursuivre son œuvre avec plus de facilité. *Le Amiche* est l'adaptation, assez libre, d'une des parties « Entre femmes seules », du très beau roman de Cesar Pavese : *Le Bel Eté*. C'est une chronique turinoise qui met en scène plusieurs « femmes seules » face à leurs problèmes et où se développent les thèmes chers à Pavese, moraux et sociaux, ainsi que cette obsession du suicide qui devait conduire Pavese à ce que l'on sait. Le film d'Antonioni est admirable, son écriture « romanesque » est d'une fluidité et d'une souplesse dont bien peu sont capables. Rien n'est plus représentatif du cinéma de demain que cette œuvre débarrassée de toute convention cinématographique et qui rend un son tellement insolite. Les dialogues qui peuvent paraître gratuits au spectateur paresseux parce qu'ils sont réels et semblent au premier degré hétérogènes à l'action, sont en fin de compte — comme chez Proust —, par leur profonde vérité psychologique, le fil même le long duquel court la progression dramatique. Les actrices : Eleonora Rossi Drago, Valentina Cortese, Yvonne Furnaux, Anna Maria Pancani et l'exquise Madeleine Fisher, se sont merveilleusement intégrées à cet univers délicat des déséquilibres et des passions incertaines.

Ciske de Rat

Wolfgang Staudte a été réaliser ce film en Hollande et le Lion d'Argent qu'il a décroché jette soudain une lueur flatteuse sur une production qui n'était pas habituée à tant d'honneur. Staudte est, avec Kautner, un des meilleurs réalisateurs allemands de l'après-guerre, mais il semble bien cette fois qu'il ait raté son coup. C'est pourtant lui-même qui a écrit le scénario d'après un roman de Piet Bakker. Tout se passe comme

s'il avait été victime du climat hollandais bien pensant qui se traduit dans le film par un certain côté « boy-scout » assez déplaisant. L'histoire de ce jeune garçon, forte tête surnommé « face de rat », n'était pas sans intérêt mais le bizarre c'est qu'à partir du *moment* où le héros a tué sa mère, ceux-là même qui le brimaient pour des peccadilles n'ont plus qu'un souci : lui faire oublier ce mauvais souvenir en lui prouvant que ce n'était pas si grave que ça (sic). Le procédé est vraiment trop gros et fait soudain basculer le récit dans l'invraisemblable. On peut s'étonner aussi que Staudte, vu sa formation, et ayant à exposer un cas de délinquance juvénile, n'ait pratiquement pas explicité le cas par ses arrières plans sociaux. Il reste *attaché* à *l'individu et* à sa psychologie particulière. D'où la minceur du film et son côté artificiel en dépit de l'excellente interprétation du jeune Kees Brusse.

GEORGES SADOUL

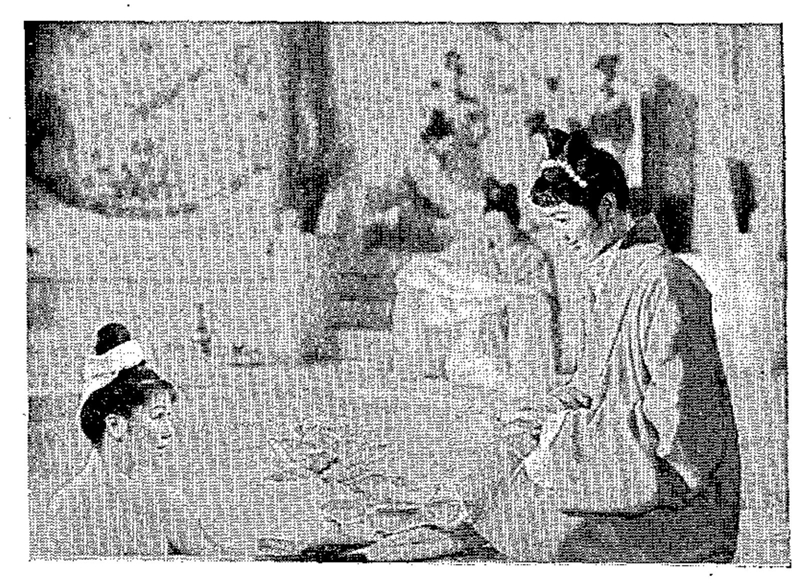
Le Japon

Vive ! Oh vive le cinéma japonais ! Et vive le cinéma italien ! Mais nous serions-nous jamais enthousiasmés pour la nouvelle école italienne, si l'on nous avait condamnés à fréquenter seulement Néron et Lucrèce Borgia, Messaline et Fabiola, Spartacus et Théodora, Six Quint et Romulus...

Dans sa sélection officielle à Venise, Tokio nous a comblés de Samouraïs, de duels au sabre, d'empereurs prisonniers et de Pompadours extrême-orientales. Rien n'existe hors du palais et de leurs intrigues Mérovingiennes. Dans un style très précieux on nous a conté les aventures de quelque grand Cyrus...

Le Masque et la Destinée, de Naboru Nakamura, frappe par son petit côté Maeterlinck. Rien d'étonnant, la pièce japonaise ici adaptée fut écrite en 1905. Costumes aux couleurs (trop vives), grâces, sourires, larmes, et beaucoup de languissant ennui. Il reste en tête, après quelques jours passés, une seule image, fort belle : un cortège funèbre cheminant sous la pluie...

La déception fut bien plus grande pour *L'Impératrice Yang Kwei-Fei* : le film avait été réalisé par Kenji Mizogushi, auteur des bouleversants *O Haru* et *Contes de la Lune Vague*. Le *film est une co-production* entre Tokio et Hong-Kong, son sujet est chinois mais l'encombrant vieillard gémissant qui commente l'action vient droit du cinéma japonais (et non de sa meilleure part). Décors et costumes savamment reconstitués par quelque Viollet Le Duc japonais avec de temps à autre, des *grands effets* à la Paramount. Clairs obscurs en couleurs de style spéléologique. Une étrange musique, et un admirable moment, quand l'impératrice abandonne les vanités de son rang pour monter à l'échafaud. Il se peut que le film surpasse *Les Portes de l'Enfer*. Mais l'effet de surprise est passé. Nous *sommes gavés de* moyen âge. Et le Japon manqua Venise pour avoir officiellement présenté ses poussiéreuses armures, et non pas l'admirable ensemble des trois films post-samouraïs dont Lotte Eisner parle d'autre part.



L'Impératrice Yang Kwei-Fei de Kenji Mizogushi.



La Cigale de Sergeï Samsonov.

Amérique latine

Chers cinémas d'Amérique Latine. Leurs révélations présentes (ou futures) nous le savons maintenant ne se limitent pas au Mexique. Le Brésil, l'Argentine et demain peut-être le Pérou, le Venezuela...

Mais à Venise, où diable s'est égaré Emilio Fernandez ? Il était cette année en Argentine, il sera demain au Brésil. Pourquoi pas ? Le réalisateur est capable de nous donner pour ces pays de nouvelles *Maria Candellaria* ou *Enamorada*. Mais en Argentine, dirigeant une *Terre de Feu qui s'éteint*, Fernandez paraît avoir voulu refaire *La Red*. Donc, dans un ranch solitaire, un cow boy tragique, enrichi par son bétail et ses mines d'or clandestines, reçoit avec une bouteille d'anisette une belle blonde, couverture en couleurs d'un illustré italien. Il lui faut de l'amour. Le cow-boy prend son fusil, et descend au bordel proche (deuxième tournant de la route, à gauche). La pensionnaire ne veut rien savoir. On la gifle. Il la rachète pour 30.000 pesos. Un grand amour naît qui, sans le destin...

Moins bien photographié (Figueroa n'était pas disponible) *Après la Tourmente* (de Gavaldon) se déroule dans une île mexicaine que peuplent deux dames et leurs époux, gardiens de phare jumeaux. Après la tempête, un des jumeaux se fait passer pour son faux-défunt de frère, histoire de coucher avec sa belle-sœur, et de se débarrasser d'une épouse abusive. Mais le noyé revient à la nage... Cela ne peut finir que par un assassinat, une entrée en religion, et un commissaire de police au grand cœur comprenant que le calvaire de l'épouse abusive lui donnait droit au coup de revolver...

Terre de feu et *Tourmente*. — Mais est-on bien certain que d'autres cinémas, en Europe ou en Amérique, ne nous donnent pas d'aussi conventionnels mélos, dont la sauce est plus à la mode.

La Cigale

La Cigale c'est d'abord Tchekhov. Le film, qui dure près de deux heures, épouse, sans aucun étirage ou longueur, les nuances et les méandres d'une nouvelle qui tient en quelques pages.

Une Bovary pétersbourgeoise, vers 1890, s'entoure de célébrités et méprise le niveau intellectuel de son mari. Elle le trompe avec un peintre. Le mari meurt, et la veuve apprend qu'il était un grand homme.

Tchekhov va cheminant par phrases simples, quotidiennes. Mais chacune d'elles possède une infinité de facettes. Et ses personnages ne sont pas taillés à l'emporte-pièce. Dans leur description savent toujours s'allier la véhémence contenue, un humour très particulier, la cruauté, la tendresse et la chaleur.

Le grand mérite du jeune réalisateur Samsonov (*La Cigale* est son premier grand film) est d'avoir su rendre, dans leur ton dépouillé, ces nuances infinies. Sur la Volga, le peintre et la Cigale se déclarent leur amour, et tout se mêle ici : le lyrisme du paysage, une quasi-parodie des amours fin de siècle, l'élan

d'une passion qui se croit grande, le ridicule et une sincère émotion. Art *trop subtil pour* certains habitués du Festival, mais que le grand public comprendra.

La couleur est ici admirable « De vrais tableaux impressionnistes » disait-on en parlant de collines sous le soleil, ou de bouleaux dans la plaine... Il y a peut-être bien *du Monet ou* du Pissaro là-dedans pour nos yeux occidentaux. Mais les visiteurs de la galerie Tretiakov y reconnaissent d'abord la peinture russe telle qu'elle était du temps de Tchekhov, Lévitan en premier lieu, dont l'opérateur (un jeune lui aussi) s'est de toute évidence inspiré.

Le rôle de la Cigale était, par sa complexité, écrasant. Ludmila Zelikowskaja sut le porter avec légèreté. Dans le rôle du mari, Bondartchiouk est dépouillé sans ostentation, puissant sans emphase. Il faudrait REVOIR *La Cigale* ; on ne comprend bien Tchekhov qu'en le RELISANT plusieurs fois. Samsonov ne s'est pourtant pas plus effacé derrière l'écrivain que le jeune Renoir, derrière Zola, pour *Nana*. Un grand tempérament de nouveau réalisateur s'est révélé avec *La Cigale*.

Gli Sbandati

Nous avons beaucoup taquiné Astruc, notre plus jeune réalisateur. Il a terminé son premier grand film à 32 ans, Maselli a entrepris *Gli Sbandati* à 22 ans... S'il n'avait tenu qu'à lui, Astruc aurait certes dirigé son premier grand film en 1945. Nous ne le mettons donc pas en cause, mais un cinéma où les « *jeunes » metteurs* en scène ont généralement passé quarante ans. Jadis Gance, ou Clair, débutèrent à l'âge de Maselli, Delluc ou Vigo terminèrent (hélas!) leur carrière à l'âge où Astruc a pu seulement débuter comme réalisateur de grands films.

Maselli n'aurait pas conçu à 32 ans un film identique à celui qu'il nous a donné à 22. L'œuvre fougueuse et passionnée est souvent imparfaite ou maladroite (surtout dans son exposition). Pour ses défauts, certains critiques ont pu détester *Gli Sbandati*. Pour moi ce film m'a transporté comme certains romans dont le sujet est l'adolescence, ses drames et ses conflits.

L'action se déroule en 1943 et rend parfois un son auto-biographique, qui surprend. Puisque le réalisateur est, en 1955, si jeune, comment a-t-il pu il y a douze ans éprouver — ou même partager — ces amours et ces conflits politiques (le sujet du film est le choix entre le fascisme et la résistance). Il pouvait alors s'imposer aux adolescents, mais non aux enfants.

Réponse de Maselli, interrogé : « J'avais *déjà* treize ans en 1943, et j'étais très précoce ». Nous le croyons sur parole. Radiguet avait treize ans quand commença pour lui l'aventure du *Diable au corps*. *Gli Sbandati* ferait parfois penser à ce roman, si l'Italie de 1943, au moment de l'armistice Badoglio et la prise du pouvoir par les Hitlériens, ne différait pas profondément de la France



Le jury de la XVI[e] Mostra. De gauche à droite, au premier rang : C.-L. Ragghianti, E. Lonero, M. Gromo, A. Knight, R. Manvel ; au second rang : Ottavio Croze (Directeur de la Mostra), A.-M. Brousil, P. Gadda Conti, D. Meccoli et J. Doniol-Valcroze.



Les Canards Sauvages, de Shiro Toyada.

de 1917-1918, qui allait vers un armistice victorieux.

N'établissons pas une écrasante comparaison, cherchons une image. Le déroulement dramatique de *Gli Sbandati* rappelle une scène célèbre du *Second Faust* : on prépare une fête au Palais... Surviennent non pas les divertissements attendus, mais l'exécution d'Hélène pendue par ses servantes à la poutre maîtresse. Dans le film tout commence aussi par les distractions futiles et les plaisirs des vacances : plages, jazz hot, excursions, tennis... Le drame est au bout, où Roméo doit choisir entre Juliette et le parti des Montaigu, comtes, gros industriels et collaborateurs résolus.

On a admiré sans réserve Lucia Bosé, touchante ouvrière dont, au dénouement, un SS retourne du pied le cadavre. Mais on a été très sévère pour le jeune Mocky. Son personnage, parce que déchiré, était complexe et contracté. La mollesse de l'acteur l'a servi. Et son hurlement final approche les fameuses bouches ouvertes de *Guernica*. L'acteur, en tout cas, m'a fait croire au personnage.

Le style de Maselli, syncopé, contrasté, violent, emporte par sa fougue et sa conviction. Voilà un nouveau tempérament, peut-on dire de lui, comme de Piero Nelli (autre jeune dont *La Patrouille Perdue* a été trop méconnue à Paris). Une troisième génération néo-réaliste se révèle. En dépit d'indiscutables difficultés (crise économique, censure, etc...) le cinéma italien vit et se renouvelle. Venise en a témoigné... Ceux de la première heure (Visconti, de Sica, Rossellini) continuent , comme ceux de la seconde (Antonioni, De Santis, Fellini, Lizzani). Et voici déjà ceux de la troisième heure, en joignant à Nelli et Maselli, De Seta, documentariste de 18 ans...

LOTTE H. EISNER

Les films japonais hors festival

Ce sont surtout les trois films japonais en noir et blanc, présentés dans des matinées hors du cadre du festival, qui furent remarquables.

Histoire moderne, celle de *Njûshi No Histomi* (*24 yeux*), tourné par Keisuke Konoshita, est le récit de la vie d'une jeune maîtresse d'école et de ses douze élèves, dont cinq garçons. Elle les voit grandir, aller vers leurs destins divers, les garçons

vers la mort inutile des champs de bataille ou vers l'infirmité, les jeunes filles vers la misère, la tuberculose ou vers le petit bonheur de la maternité et le travail acharné. Révoquée à cause de ses idées progressistes au temps de l'alliance hitlérienne, elle retourne à sa petite école de village après la débâcle, désabusée, mais espérant en un avenir meilleur, prête à instruire une nouvelle génération.

C'est le tableau, riche de détails, de l'évolution d'un peuple qui doit recommencer à zéro, et où le choix d'une section restreinte de la vie quotidienne d'un petit endroit passant à travers la tourmente, confère un attrait intimiste. S'il y a pour notre goût européen, dans la seconde partie du film, un peu trop de malheurs accumulés, un peu trop de larmes (mais ne ressentons-nous pas toujours aussi un peu la honte des blancs qui ont jeté la bombe sur Hiroshima ?) cela est racheté par la grande fraîcheur et la grande pureté du dessin des caractères. Et surtout la présence des enfants fait surgir une sorte de néo-réalisme transposé où n'a guère de place un exotisme qui aurait pu nous séduire avec trop de facilité.

De nouveau nous trouvons ici et là, dans la douce grisaille d'une photographie de paysages, délibérément tamisée, des images comme seul le cinéma japonais sait en créer : la prise en plongée, par exemple, de branches étalant leur filigrane comme un dessin ornemental, et, sous ces branchages, des enfants qui jouent.

Hideko Takamine, la maîtresse d'école, actrice au visage émouvant, est également la protagoniste du deuxième film *Gan* (*Les Canards Sauvages*), tourné par Shiro Toyada, drame d'une jeune femme que son père force à devenir la maîtresse d'un usurier. Elle comprend, lors de sa rencontre avec un jeune étudiant, qu'elle a gâché sa vie pour toujours.

Le style et la technique de cette œuvre sont plus parfaits que dans le film précédent. Les gros plans de visages ont la puissance qu'avaient jadis ceux des films muets en Europe et où toutes les émotions humaines se reflètent. Proche de l'héroïne, nous voyons une fois un lampion illuminé aux images animées tournoyant comme dans un zootrope, écho du trouble de son âme. D'autres plans où l'émotion entre deux personnages se crée par un silence éloquent, par des pauses hésitantes, bâtissant une sorte de *Kammerspiel* ; exemple: la rencontre de l'héroïne et de l'étudiant.

Gammes de nuances des gris, noirs et blancs, lumières et ombres sans aucun abus formaliste. Et les personnages ne sont nullement *stylisés* ou stéréotypés — l'usurier n'est au fond qu'un pauvre type sans trop de malice. Même des figures de deuxième plan — telle une servante grossière, sale et rapace — sont décrites avec tous leurs tics d'une manière succulente.

Les images de la fin, imbues de poésie, rappellent de nouveau ces gravures sur bois ou les peintures sur soie, tracées en quelques coups de pinceau. La jeune femme nous est montrée debout près d'un étang (la question de savoir si elle va se suicider est laissée discrètement dans le vague). Le sens inné de la nature se joint à la connaissance profonde d'un état d'âme, le son s'amalgame avec perfection à l'image : sous un ciel immense et limpide, des canards sauvages s'élèvent de l'étang, s'envolant avec un bruissement d'ailes puissant.

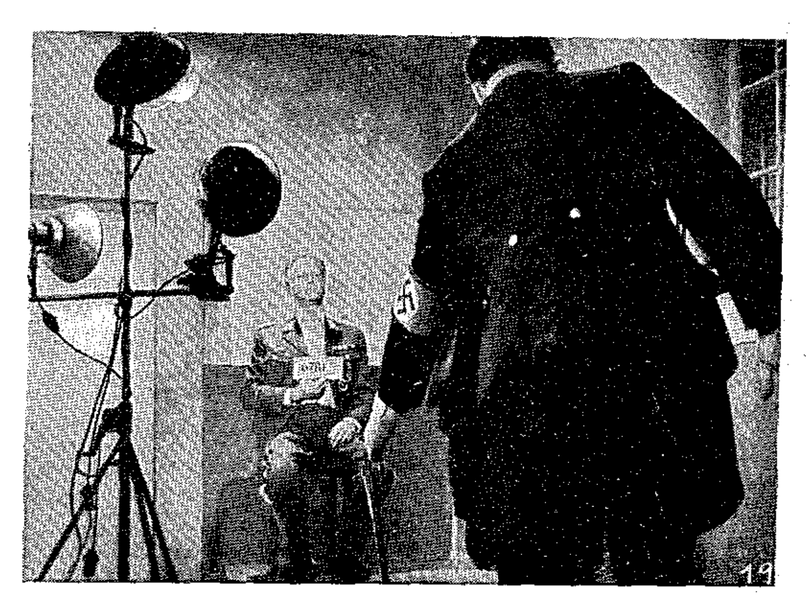
Ce don de lier l'expression psychique à une ambiance où le détail est volontairement estompé afin que la seule vision de l'optique reste intégralement pure, se retrouve également dans le troisième film au sujet similaire : *Takerurabe* (*Adolescence*). Cette fois-ci c'est une petite fille, femme-enfant, que sa famille force à devenir geisha dans le Joshivara, tout proche de l'endroit où elle s'est adonnée à ses jeux d'enfants. Avant d'entrer dans la maison des filles de joie, elle jette dans la rivière — action symbolique nullement forcée — la fleur qu'est venu déposer sur son seuil, comme seul aveu de son amour tacite, le jeune homme qu'elle a aimé sans espoir et qui, au moment où elle va vers son destin, est consacré moine dans un temple boudhiste.

La peinture des mœurs d'il y a cent ans, les rues et bazars d'un quartier populeux, bruyant, animé par des fêtes aux masques et aux lampions pittoresques rendent ce film particulièrement attirant. Souci subtil du visuel : dans des intérieurs oscillent sur les parois transparentes des reflets de lumière de la vie du dehors ou même l'ondulation lumineuse des vagues de la rivière. Et de nouveau ces recherches ne sont jamais des artifices formalistes, elles créent une ambiance qui demeure inoubliable.

FRANÇOIS TRUFFAUT

Le Général du Diable

Helmut Kautner est probablement le seul metteur en scène allemand qui compte actuellement. De la très belle pièce de Carl Zuckmayer, il a tiré l'un des meilleurs films que nous ayons vus à ce festival. Le « recul » est devenu suffisant pour aborder enfin au cinéma certains sujets décrétés « brûlants » il n'y a guère. Dans le sens ou non de l'histoire il convient d'œuvrer désormais. Je ne sais rien de plus excitant pour l'esprit que la confrontation sur l'écran, d'événements fictifs et de personnages réels ou inversement. Nous voulons voir se « refaire » l'histoire sous nos yeux avec nos



Le Général du Diable de Helmut Kautner.

acteurs préférés dans les rôles principaux. *Le Général du Diable* est un film bourré d'idées, puissant, grave et intelligent. Curt Jurgens méritait bien le prix qu'il a obtenu.

Il Bidone

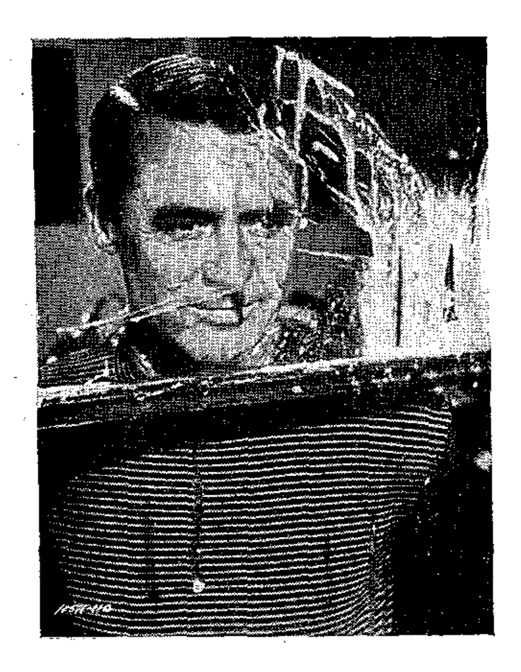
Selon le mot d'Alexandre Astruc, *Il Bidone* ou « la rédemption des Pieds-Nickelés ».

Par les Italiens du festival le film était d'avance boycotté ; quant aux Français, avec plus ou moins de bonne foi, ils décrètent « raté » un film dont ils n'ont pas compris le dialogue. Tous les films de Fellini m'agacent : *Le Sheik Blanc* par sa mesquinerie, *Agence Matrimoniale* par sa sensiblerie, *Les Vitelloni* par le bâclage, *La Strada* par sa laborieuse et littéraire chinoiserie. *Il Bidone* cumule les qualités de ces quatre films à tel point que les défauts de Fellini — toujours les mêmes : putanât, ficelage épais, symbolisme grossier, maladresses techniques — passent à l'arrière-plan, très loin en profondeur de champ, masqués et peut-être même dilués et par le sublime visage, la stature grandiose de Broderick Crawford, le plus bel acteur du monde au sens où Renoir dit quelque part : *«...un homme aussi beau que Jean Gabin...»* *Il Bidone* commence drôle et finit grave : ce mélange détonnant peut heurter dans un festival tous ceux qui entrent dans la salle impatients d'en sortir ; pour moi qui ai tout mon temps, je resterais volontiers des heures à regarder mourir Broderick Crawford.

The Naked Dawn (Aube nue — Le Bandit)

Un sou neuf, s'il choît sur de faux billets ne produit aucun son : *The Naked Dawn* est passé inaperçu. Un vieux crétin solennel me confie le lendemain : « Naked Dawn ? *Je n'y suis pas allé. Vous savez, j'ai l'habitude des festivals, je me renseigne* avant ! »

D'Edgar G. Ulmer j'avais aimé naguère une bande mauriacienne : *Le Démon de la Chair. Aube Nue* (que nous pourrons voir en France sous un titre lattuadesque : *Le Bandit*) est d'une autre inspiration et semble devoir beaucoup aux scénaristes : Nina et Herman Schneider. L'action se déroule à la frontière du Mexique, mais ce n'est pas un western. Pour situer rapidement et précisément *The Naked Dawn* je ferai appel aux comparaisons, au risque de « semer » quelques lecteurs en cours de route. *Naked Dawn* est un *Bronco Apache* moins rusé, un *Rancho Notorious* sans la dureté et l'amertume de Lang, un *Johny Guitare* moins viril et moins tragique. Il est facile de déduire ce qu'est *The Naked Dawn* : poésie et violence. Il possède une chose que n'ont pas les trois films qui m'ont servi de coordon-





Gary Grant dans *To Catch a Thief* d'Alfred Hitchcock.



Ida Lupino et Jack Palance dans *The Big Knife* de Robert Aldrich.

nées et qui eût appelé d'autres comparaisons, *La Marseillaise, Casque d'Or* : une extraordinaire tendresse des auteurs pour leurs personnages.

The Big Knife

Nous savons à présent que 1955 sera l' « année Aldrich » .*The Big Knife* est une pièce de Cliffort Oddets filmée avec un respect qui n'a d'égal que le mépris pour Mickey Spillane déchiffrable en clair derrière chaque image d'*En Quatrième Vitesse*. On sait qu'il s'agit d'une pièce contre Hollywood, satire virulente, comme on dit, critique acerbe de la pègre dorée de Beverly Hills. La distribution est extraordinaire qui réunit Ida Lupino, Jack Palance, Wendell Corey, Jean Hagen, Rod Steiger, Shelley Winters. Il serait excessif de parler d'académisme à propos de ce film mais les scrupules d'Aldrich, sa fidélité au texte font qu'à *The Big Knife* je préfère *Bronco Apache* ou *En Quatrième Vitesse*. L'esprit de *The Big Knife* est assez proche de celui de *La Comtesse aux Pieds Nus* : une haine forcenée de la vulgarité primant l'objectivité psychologique.

Les Mauvaises Rencontres

Dix expériences me l'ont confirmé : c'est d'une querelle de générations qu'il s'agit. *Les Mauvaises Rencontres* comble les jeunes et heurte les aînés *pour les mêmes raisons*.

Ce dialogue que beaucoup jugent littéraire et irréel, je le trouve, moi, criant de vérité, ce jeu que l'on dit faux m'apparaît d'une justesse incroyable pour un premier film.

Les Mauvaises Rencontres ressemble aux meilleurs des films que nous ayons vus cette année, ceux qui ne se ressemblent entre eux que pour ce qu'ils ne ressemblent pas aux autres : *Voyage en Italie, La Comtesse aux Pieds Nus, La Vie Criminelle d'Archibald de la Cruz, En 4e Vitesse*. Ce sont des films auxquels il faut aller car ils ne viennent pas à nous et se passent de notre opinion.

Les Mauvaises Rencontres n'est ni l'histoire d'un fait divers ni un film policier ; si l'on en pouvait soustraire les scènes qui nous ramènent au Quai des Orfèvres, on obtiendrait un petit chef-d'œuvre dont le nouveau titre s'imposerait : « Scènes de la vie parisienne » ou « Une jeune fille de province à Paris ».

Avant que ne parût « Un Amour de Swan », Proust était un brillant raté. Astruc est parti à la recherche du temps perdu,



Anouk Aimée et Jean-Claude Pascal dans *Les Mauvaises Rencontres* d'Alexandre Astruc.



Broderick Crawford dans *Il Bidone* de Federico Fellinni.



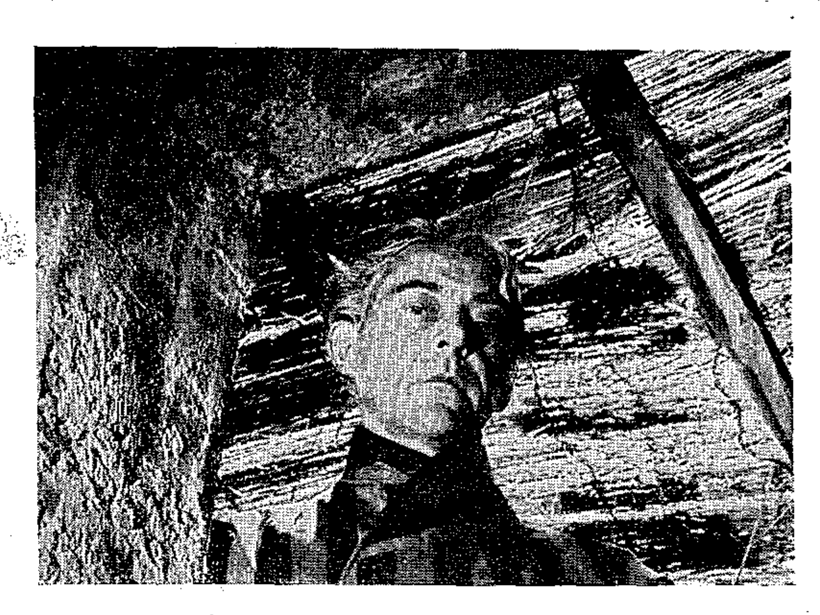
De l'équipe de *Le Amiche* : Franco Fabrizzi, Madeleine Fisher, Valentina Corteze et Michelangelo Antonioni.

Saint-Germain-des-Prés, France-Dimanche, *soirées interminables et lamentables devant* un dry et nous ramène *Les Mauvaises Rencontres.* Ciampi déclare : « *Avec* Les héros sont fatigués, *j'ai voulu donner à ma génération son film* ». Astruc, lui, ne déclare rien, mais en tapinois, à la faveur d'une sacrée salade autour d'un livre vendu pour le cinéma, il donne à sa génération son *film et comme* la *satire et* la *charge ne* sont point de son tempérament, d'un seul coup voilà justifiés à nos yeux désormais indulgents la faune du Flore et les belles du Montana.

L'arrivée à Paris, la première scène de gare, la rencontre dans la librairie, la soirée dans la « jungle », le baiser dans la 4 CV, la seconde scène de gare, autant de *morceaux* qui, passé l'éblouissement technique de la première vision, nous émeuvent jusqu'aux larmes et facilitent la discrimination : rien de commun en effet entre la véritable avant-garde et la fausse, il importe de ne pas mêler dans un même amour *Les Mauvaises Rencontres* et les sous-produits para-cinématographiques du genre *Mina de Vanghel.* La confusion n'est pas le privilège de notre époque, avant guerre déjà on accolait sans broncher le nom de Duvivier à celui de Renoir.

Comme tout ce qui va jusqu'au bout, *Les Mauvaises Rencontres* est un film réaliste.

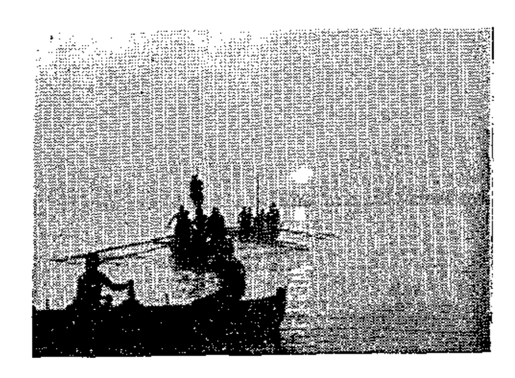
Comme nous l'avions annoncé au début, nous n'avons pas été complets. De nombreux films ont passé à travers les mailles de notre filet. Pour la France il aurait fallu parler aussi de Les Héros sont fatigués, *d'Yves Ciampi, et de* Chiens perdus sans collier, *de Jean Delannoy, qui complétaient une sélection tout à fait honorable et qui méritaient mieux que l'accueil qui leur a été fait par le jury, sinon par le public. A leur sortie prochaine, nous aurons l'occasion de reparler de ces deux films. La sélection russe comportait aussi* Boris Godounov, *mise à l'écran sans grande originalité du célèbre opéra de Moussorgsky, mais impeccable de couleur et musicalement excellente, ainsi que* Vers de nouveaux rivages, *ouvrage très intéressant de Loukov, d'après le roman d'un célèbre écrivain Letton, Willis Lacis. Il faut signaler également* Moment de décision, *de Frantisek Cap (Yougoslavie),* Un Homme décide, *de Dako Dakovsky (Bulgarie), jeune réalisateur qu'il faudra suivre,* Les Hommes de la Croix Bleue, *de Andrzej Polski (Pologne),* Amici per la pelle, *de Franco Rossi (Italie), agréable film sur deux adolescents,* Smetana, *de Voclav Krska (Tchécoslovaquie), consciencieuse biographie du célèbre compositeur et* The Deep Blue Sea *d'Anatol Litvack (Angleterre), œuvre inégale mais attachante et fort bien jouée par Vivien Leigh et Kenneth Moore. Enfin annonçons que, dans notre prochain numéro, Lotte H. Eisner et Georges Sadoul parleront des très intéressantes séances de la « Rétrospective américaine ».*



Jean Servais dans *Les Héros sont fatigués* de Yves Ciampi.

LE DOCUMENTAIRE A VENISE

par Pierre Michaut



La Pêche à l'Espadon de Vittorio de Seta.

Fidèle à sa tradition — comme à son titre — d'Exposition d'art cinématographique, le Festival de Venise accorde une grande place aux différentes variétés du film documentaire et d'information, aux reportages de voyage, aux films d'art, au cinéma pédagogique, au film scientifique même. Cette année 22 pays envoyèrent au « pré-Festival » du Documentaire, un ensemble de 110 films, auxquels s'ajoutèrent 20 films médico-chirurgicaux. C'est la plus grande confrontation existant au monde dans le domaine du cinéma d'éducation et d'action sociale.

Le palmarès établi par un jury spécial a retenu 25 d'entre eux, répartis dans les diverses catégories habituelles : information, techniques et travail, géographie, sciences, enseignement, art, etc...

Tout de suite est apparue la grande supériorité, cette année, des films de voyage et des films de techniques industrielles sur les films d'art qui, précédemment, avaient connu une si grande vogue. Le Grand prix a été attribué au film danois *Quand les Montagnes flottent* (Bjarne Jennings Hansen) : grand reportage chez les Esquimaux, dont les conditions de vie pénibles et même précaires sont présentées avec un esprit de sympathie et de compréhension — et non avec cette « objectivité » passablement hautaine et revêche qui s'applique généralement à ceux qui s'entêtent à négliger les bienfaits de la civilisation... Nous voyons vivre sous l'igloo trois générations d'esquimaux et les scènes rapportées font bien ressortir par leur diversité le caractère simple et primitif mais réellement libre de cette vie. Ces séquences s'accompagnent d'épisodes de chasse en kayaks et de promenades parmi les icebergs au moment du dégel, lorsque les blocs gigantesques minés par l'eau attiédie basculent à la recherche d'un nouvel équilibre. Aux premiers craquements le navigateur solitaire n'a d'autres ressources que de s'enfuir à force de pagaie, abandonnant la poursuite du phoque que déjà il visait... Un des enfants devient malade et le médecin appelé du continent l'emmène pour le soustraire à des conditions hygiéniques évidemment déplorables... Bientôt une partie de la famille décide d'émigrer sur la terre ferme et de profiter des conditions de relogement et d'attributions de terres et d'aides diverses offertes par le gouvernement danois. Mais le vieux grand-père intraitable reste sur place et tandis que ses enfants et petits-enfants s'embarquent sans espoir de retour on le voit remettre à flot son kayak. Le film est sobre, direct, simple, sans recherche d'effets, très attachant et parfaitement convaincant.

Ce film eut longtemps pour concurrent dans l'appréciation des amateurs *Le Monde rival* (Bert Haanstra ; Grande-Bretagne) consacré à la menace des insectes. C'est surtout un film de montage ; mais M. Haanstra a su choisir des documents de haute qualité et d'une valeur d'expression. D'abord il nous rappelle que vivent encore parmi nous nombre d'espèces d'insectes demeurées intactes depuis les temps géologiques, et tels qu'on les retrouve à l'état de fossiles dans la houille ou l'ambre... L'immensité du nombre des espèces et cette pérennité des formes donnerait déjà froid dans le dos à quiconque n'est pas absolument dénué d'imagination sur l'une des fins possibles de l'humanité... Mais le film y ajoute la vie directe des diverses stratégies de l'Insecte contre l'homme. Il l'attaque à la fois dans sa santé et dans sa subsistance. Les hécatombes humaines causées par la maladie du sommeil, l'éléphantiasis (aux Indes) et la fièvre jaune — le film se borne à ces trois cas — sont déjà inquiétantes ; vient alors le spectacle des nuages de sauterelles, ces myriades à travers lesquelles l'avion exterminateur semble avoir peine à pénétrer, la vue aussi des mandibules au travail sur les feuilles. Un montage très adroit, un commentaire sobre et direct donnent au film une valeur d'alarme saisissante. Classé dans la catégorie Technique et Travail, ce film a reçu un Premier prix.

Non moins remarquable et même exceptionnel fut le film *Séparation des sœurs siamoises frisonnes* réalisé par les Docteurs de Vogel et Varossieau au cours de la mémorable opération pratiquée en juin 1954 par les Docteurs Straat, Pasma, Brangers et Hageman à l'hôpital de Leeuwarden.

L'équipe cinématographique disposait de deux cameras qui enregistrèrent dans sa to-

talité le travail des chirurgiens ; un préambule en dessins et schémas animés complète l'exposé par des indications sur la délivrance de la mère et les nombreux examens et études préalables des enfants, ceux notamment de la circulation sanguine). Une fois l'opération terminée on revoit les enfants désormais séparées six semaines plus tard, en bonne santé. Rarement le cinéma n'a mieux montré quel rôle il pourrait jouer comme instrument de connaissance ; on apprenait, en effet, qu'il y a quelques semaines des chirurgiens de Berlin, avant de procéder à une semblable intervention avaient demandé communication du film des *Sœurs siamoises frisonnes !* Ce film exceptionnel, unique même, tant les réussites de ces séparations sont rares actuellement, a reçu le premier prix de la catégorie médico-chirurgicale.

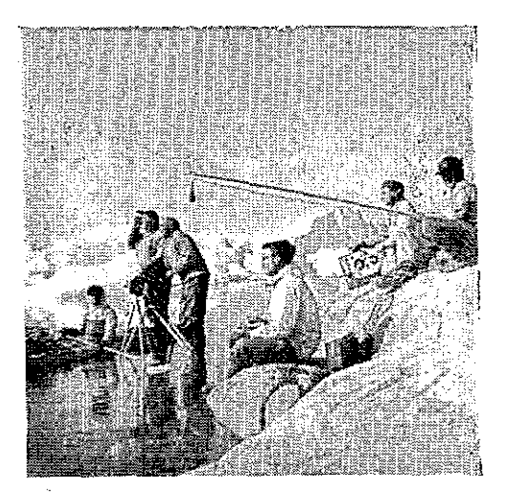
Sans songer à entreprendre, ici, l'analyse de tous les films primés, et de quelques autres qui eussent mérité de l'être, nous mentionnerons seulement quelques ouvrages importants. *La Mouche bleue* du Dr Thevenard (France) applique à la recherche scientifique des procédés cinématographiques spéciaux très remarquables : prises de vues en Rayons X.

Important également *le Bactériophage* (E. Trovatelli ; Italie) : étude scientifique complète d'éléments invisibles à l'œil humain mais que des prises d'images empruntés au microscope électronique et au microscope à contraste de phase révèlent et permettent d'étudier.

Le « pittoresque industriel » offre au cinéaste ses formes et ses contrastes, confinant au merveilleux, et qui peuvent être une voie vers la poésie : *Sorti du feu et des flammes* (Piet Buis et Jan Moonen ; Pays-Bas) est un très beau reportage dans les usines sidérurgiques d'Ymuiden ; le morceau de choc du film est l'entrée en fusion du fer à 1.800 degrés et le ruissellement des premières gouttes de métal liquide... On compte les réussites dans ces difficiles prises de vues. *Poussières* de Georges Franju (France) a été écarté du palmarès ; oubli injuste, car cette étude des dangers des poussières industrielles et des méthodes de prévention — sujet passablement ingrat... ! — a été traité par Franju avec le sens cinégraphique exceptionnel qu'on lui connaît et cette intensité dramatique qui appartient bien au sujet mais qu'on rencontre rarement dans ces sortes d'ouvrages... Franju a mis sa griffe sur ce petit film ; mais on comprend aussi qu'en ce qu'il a d'austère et de poignant il ne pouvait guère plaire à la sensibilité italienne.

Les deux films britanniques *Une Vallée fut découverte* (H. Swingler) et *Les Nouveaux explorateurs* (James Carr) tous deux réalisés par la British petroleum et consacrés aux pionniers de la recherche pétrolière sous toutes les latitudes, est une extraordinaire leçon d'énergie et d'entreprise, et un beau témoignage sur l'homme moderne. *Uranium 235* aurait dû attirer l'attention du jury, même si le nombre des récompenses dont il disposait était fort réduit ; c'est un exposé clair et simple des possibles applications industrielles de la force atomique, sans pédantisme ni sensiblerie. Plus heureux, *A la Recherche des Temps* (Max Gérard ; France) a reçu une mention (films didactiques) : l'exposé est consacré aux problèmes de la détermination de l'heure et aux installations d'horloges-étalon de Paris : le film, « à la française », allège le sujet en évitant l'emphase et la cuistrerie et s'ouvre par moments vers la fantaisie et le rêve. On rencontre un peu de ces mêmes attraits dans *Miracle à Ferrare* (Alessandro Blasetti ; Italie) : visite hâtive si l'on veut, et fort superficielle, d'usines chimiques de la Montecatini, produisant des matières plastiques à partir de pétrole apporté par les chalands remontant les canaux de la Vénétie et de l'air pompé par un énorme tube ouvert sur le ciel ; le sens du mouvement et de la lumière affirme un grand style cinématographique.

Plus proche, si l'on veut, de la formule classique du Documentaire, mais animé, exalté par le sens de la beauté et un esprit de poésie authentique, *la Pêche à l'Espadon* (Vittorio de Seta ; Italie) ajoute au pittoresque de l'image celui de l'enregistrement des chants et cris rythmés du guetteur, au haut du mât, signalant l'espadon, guidant et hâtant l'effort des rameurs. La composition du film est plus savante encore, et De Seta (auteur déjà de l'exceptionnel *Ile de Feu* primé à Cannes) ajoute en contrepoint aux scènes de la pêche celles parallèles de la vie au village : telles les laveuses au bord du ruisseau ou la danse des enfants à la rentrée des pêcheurs au crépuscule tandis qu'on allume déjà les lampes des bateaux qui vont partir pour la pêche nocturne aux lumières. Brillante réussite également *la Pêche au Thon* (Vittorio Sala ; Italie) est cependant plus apprêté, marqué d'une nuance d'emphase. On connaît le déroulement de cette



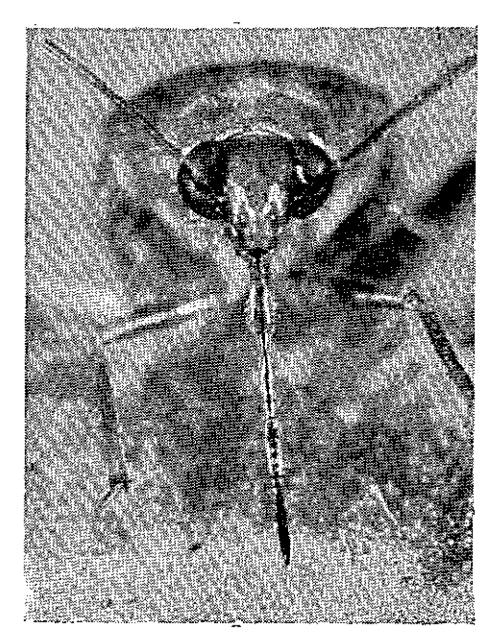
Quand les montagnes flottent de Bjarne Jennings Hansen.

battue au filet, les poissons resserrés progressivement dans la « chambre de mort », se débattant violemment et agitant l'eau qui semble entrer en ébullition. Les pêcheurs avec des crocs de fer les hissent dans les barques, soutenant leur effort par une chanson et des cris que scande le chef qui conduit toute l'opération. Le film est pris alternativement en surface, à bord des embarcations et en prises de vues sous-marines. A la fin l'eau rouge de sang s'apaise lentement, tandis que les pêcheurs, tournés vers un crucifix dressé sur une des barques, psalmodie une action de grâce. Le film a de la grandeur ; et par ses chants et ses rites il se rattache aux antiques traditions des grandes expéditions collectives de chasse et de pêche de l'homme primitif dans son angoisse de la faim. Nous n'oublions pas cependant un film analogue rapporté par le commandant Cousteau des côtes de Tunisie, pour lequel l'opérateur s'était fait prendre lui-même parmi les poissons ; le spectacle de cette tuerie gigantesque était plus dramatique et l'on comprenait mieux comment le savant Victor Bérard, dans ses fameux ouvrages sur l'Odyssée avait su identifier ces scènes de la vie traditionnelle au tragique épisode homérique du massacre des Lestrygons. Seul a été retenu au Palmarès le film de Vittorio Sala. Plus détendu, *la Chasse au Tigre* (B. Gulin ; U.R.S.S.) accompagne un groupe de chasseurs qui dans les neiges sibériennes se livre à l'exercice difficile de la capture des tigres vivants. C'est une chasse sans fusils et sans coups de feu... : le fauve, forcé par les chiens, est immobilisé par des perches en forme de fourches puis lié et immobilisé par des cordes. On voit l'un d'eux, emmitoufflé dans une couverture, porté à bras par les chasseurs et bercé mollement au gré de la marche... Mais la dernière image montre le tigre captif étroitement enfermé dans une cage attendant sur le quai d'une gare, parmi les bagages, le passage du prochain Transsibérien...

Il n'y a pas lieu de trop s'étendre sur *Omaru* (Albert Quendler ; Autriche) tourné en Afrique noire, chez les indigènes des montagnes de Sulgo : c'est un peu l'histoire d'un mariage et les rencontres et les contrastes de deux peuples voisins mais de races et de religions différentes. Les scènes reconstituées et « suscitées » abondent semble-t-il, et le sentiment de l'authenticité manque. Par contre cette authenticité ne saurait se discuter dans le cas de *Fils de l'Eau* de Jean Rouch (France) : vaste panorama des mœurs et usages des peuples de la Boucle du Niger dont M. Jean Rouch, ethnographe et cinéaste, a fait son domaine.

Comment ne pas mentionner l'étonnant et ravissant *Samba d'Hélicoptères* (Gaetano Petrosemolo ; Italie), véritable ballet volant monté sur des musiques de Boccherini et des valses de Strauss, auxquelles se prêtent l'agilité et la souplesse d'évolutions de ces appareils, vifs comme des libellules.

Il y aurait aussi beaucoup à dire, si l'on voulait, sur une certaine *Histoire du Cinéma*, présentée par la Marine américaine. Reprenant toute l'affaire depuis Léonard de Vinci et le P. Kirscher, et les Plateau et les Reynaud, nous trouvons soudain Louis Lumière mêlé à cette foule de pionniers et chercheurs, plus ou moins favorisés par la chance, tandis que enfin apparaissent MM. Edison et Eastman qui viennent mettre un peu d'ordre dans ces confusions et « inventer le cinéma ». Cet exposé s'accompagne de fragments de films anciens américains, tous militaires, relatifs à la guerre des Etats-Unis contre l'Espagne à la fin de l'autre siècle : départ des Marines, débarquement aux Philippines et retour triomphal des vainqueurs.



Le Monde rival de Bert Haanstra.

Pour ce qui concerne le film d'art, parler d'effondrement n'est pas excessif : on peut mettre au même rebut les films de peinture consacrés à *John Piper* (John Read ; Grande-Bretagne), *Moby Dick* (Jerry Winters; U.S.A.) d'après les illustrations du dessinateur Herman Melville molles, manquant d'accent et très conventionnelles ; *Goya* (I.A. Block et B. Borg ; U.S.A.) qui feuillette simplement, sans progression ni montage, les albums de reproduction des peintures, dessins, eaux-fortes, cartons des tapisseries dans un désordre qui permet toutes les confusions et toutes les équivoques ; *le Musée d'Art russe de Lénigrad* (A. Bratukha ; U.R.S.S.), film du type visite de musée, passant en revue des tableaux accrochés de salle en salle, depuis les remarquables icônes de naguère jusqu'aux peintres des années 1880 à nos jours, et qui, du moins, a le mérite de nous renseigner encore une fois sur les goûts et préférences des autorités en matière de peinture. et à leur prédilection absolue pour la description et l'anecdote. Et également *l'Au-*



Séparation des sœurs siamoises Frissonnes de Vogel et Varossieau.

berge Jolifou (Th. C. Daly ; Canada) d'après les tableaux d'un nommé Cornelius Krieghoff trop faibles pour apporter un témoignage significatif, à quelque degré, sur le développement des aspects et des caractères de la société au Canada ; et *Stanislav Dospevsky* (Y. Arnaoudov ; Bulgarie) dont les toiles de l'époque 1860 occupent les murailles du Musée de Sofia ; et *Rowlandson* (John Hawkesworth ; Grande-Bretagne) dont le manque d'ampleur et de fond ne réussit pas à donner un portrait expressif de l'Angleterre de l'époque napoléonnienne...

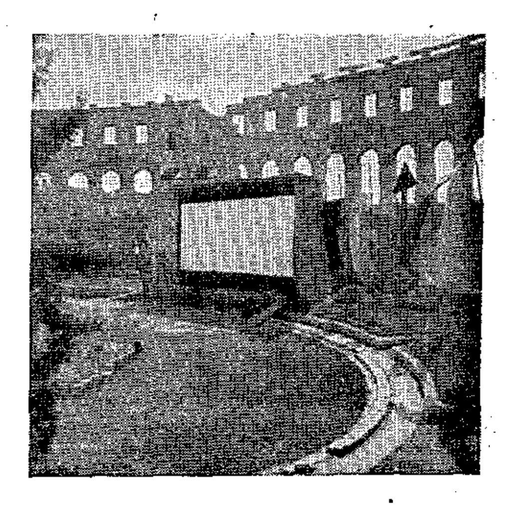
Emergeant de cette déroute, voici *l'Architecture de la péninsule sorrentine* (Roberto Pane ; Italie), fortement engagé dans le genre du film touristique certes, mais empruntant à la beauté des paysages, à l'originalité des architectures fortement marquées de traits mauresques, aux délicates harmonies polychromes des tuiles des coupoles d'églises, un attrait fin et élégant. Voici également *Fra Angelico* (Paul Haesaert et Arcady) sauvé de justesse, en vérité, par l'ultime séquence où l'on voit la fresque de l'Ascension de la Vierge s'animer, en quelque sorte, et l'image s'élever progressivement dans le bleu du tableau ou du ciel... *L'Etrurie vivante* (Luigi Rognoni ; Italie) était une remarquable revue des rares témoignages subsistant de l'antique civilisation des Etrusques « écrasée sous le talon des légions romaines » : le film n'a pas été retenu par le jury sans que la raison de cet ostracisme ait pu être indiquée, et peut-être est-elle d'ordre extra-cinématographique... *Une Mélodie, Quatre peintres* (Herbert Seggelke ; Allemagne), seul cité dans la catégorie des Films d'Art, est beaucoup plus ambitieux : à la fois film de peintures et films d'esthétique, il est surtout un appel adressé aux peintres pour leur suggérer l'idée d'utiliser cette technique de l'image animée pour résoudre le problème, dont plusieurs se sont souciés déjà, de la peinture en mouvement. Jean Cocteau, E. W. Nay, Hans Erni et Severini ont participé à cette expérience « d'écriture directe sur la pellicule » ; on a su depuis que le film a vivement intéressé Picasso qui a demandé à Seggelke de venir le lui présenter à Saint-Tropez...

A part ces trois ou quatre ouvrages dignes d'être retenus le film d'art a fait paraître l'épuisement où l'ont conduit la prolifération récente des films de peinture et la paresse des réalisateurs qui se sont enfermés dans un procédé.

Pierre Kast, à qui nous demandions récemment s'il reviendrait à ce genre de films, nous avait annoncé cette décadence : « à propos d'œuvres d'art, nous disait-il, il faut aussi exprimer une idée ; à partir d'œuvres d'art Incas ou Aztèques par exemple, montrer le pathétique d'une civilisation assassinée ; ou comme l'a fait Alain Resnais avec *Guernica* laisser entendre ce qu'on pense de la guerre ; ou comme j'ai tenté de le faire dans *Jacques Callot correspondant de guerre* faire apparaître que Callot, par son objectivité absolue devant le *fait* de la guerre, est le premier correspondant au sens moderne du mot ! Ce sont là des films où ce qu'on a à dire passe avant ce qu'on a à montrer. Ce sont des films d'idées en même temps que des films d'images. »

Pierre MICHAUT.

FESTIVAL A PULA



Les Arènes de Pula
(*Photo R. J. Joachim.*)

par Robin Jon Joachim

Notre ami R.J. Joachim ayant eu l'occasion d'assister à six des journées du premier festival cinématographique yougoslave, nous publions ici quelques extraits de son journal de voyage. Nous espérons que nos lecteurs seront sensibles à l'humour très anglo-saxon qui se dégage de cette brève relation.

12 Juillet

J'arrive à Pula avec trois jours de retard et m'installe au « Riviera Hotel », le plus moderne des hôtels de ce petit port sur l'Adriatique. Le festival a lieu dans les Arênes de Pula qui font penser à celles d'Arles et qui furent construites il y a deux mille ans pour des combats de gladiateurs par un empereur romain ; cet empereur aurait été bien étonné si on était venu lui dire que ces arènes accueilleraient un jour douze mille personnes venues voir des films.

Vicko Raspor, critique local renommé, me dit que j'ai raté un film slovene intéressant, *Trois Histoires,* réalisé par trois jeunes citoyens de Ljubljana, dont Igor Pretnar qui travailla à Moscou avec Eisenstein. A 8 h. 30 ma première soirée qui débute par un documentaire yougoslave assez provocant. (Tous les soirs le programme débute ainsi par des documentaires venant des six républiques de la Yougoslavie : Slovenie, Croatie, Bosnie Herzégovine, Macedoine et Montenegro). Puis vient le long métrage *Dans les Jours d'Anika* de Vladimir Pogacic, sans sous-titres, qui m'a paru confus et qui a été fraîchement accueilli. A 11 heures, projection, toujours sans sous-titres, des *Diaboliques* de Clouzot avec un commentaire oral qui rendait la vision du film assez pénible.

Je glane quelques renseignements sur le cinéma yougoslave. Pour une population de 16 millions d'habitants, il y a 1.200 salles dont 600 ne peuvent être qualifiées de commerciales et ne projettent qu'une ou deux fois par semaine. Une seule agence achète les films pour tous les pays. Le cinéma américain a un représentant à Zagreb, le cinéma français pas encore.

13 Juillet

Il n'y a projection qu'en soirée. A la plage de Stojar je discute avec le metteur en scène soviétique Pronine. J'apprends aussi que le festival est financé par la cité de Pula et le magazine hebdomadaire de Zagreb « Vjesniku srijedu » (Les nouvelles du mercredi), et qu'il coûte environ 45.000 dollars... en réalité vue la faible valeur du dinar il faut compter à peu près la moitié de cette somme.

Le soir, projection de *Moment de décision* de Frantisek Cap, réfugié de Tchécoslovaquie, film qui devait remporter le grand prix du festival et qui devait également être présenté au récent festival de Venise. Le film est parlé en slovene que seulement deux mille cinq cent personnes environ dans la salle, comprennent, aussi est-il sous-titré en serbo-croate. Plus tard, Cap me parlera des difficultés qu'il eut à essayer de créer quelque chose de nouveau dans le cinéma tchèque. Il était très ami avec Jiri Trnka qu'il proclame le plus grand cinéaste tchèque vivant.

Deuxième long métrage : *Deux grains de raisins,* coproduction gréco-yougoslave avec des sous-titres serbo-croates. Le réalisateur Purisa Djurdjevic comprenait-il le grec... et

donc ses interprètes ? Il ne le semble pas. Le film aurait pu être une combinaison intéressante des talents de deux nations voisines. Il n'en est rien et le film parut rapidement incompréhensible au public de l'Arena.

14 Juillet

Lajos Hars, de Budapest, exportateur pour la Hongrie, me parle du succès en Hongrie du *Petit Fugitif* et du *Sel de la Terre*.

En soirée *Le jubilé de M. Ikl*, de Vatroslav Mimica, farce croate qui raconte le cauchemar de M. Ikl, lequel se croit mort et est persuadé que sa femme est infidèle à sa mémoire. La Marilyn Monroe yougoslave, Lila Andres, joue avec tempérament le rôle de cette veuve légère imaginaire. Ensuite projection de *Touchez pas au Grisbi*.

15 Juillet

En soirée, *La Jeune Fille et le Chêne* dont l'opérateur Frano Vodopivec sera primé ; de fait son sens de la composition dans ces prises de vues des grands espaces dalmatiens, méritait d'être signalé, mais l'histoire est tout à fait infantile. Kreso Golik, le réalisateur qui a voulu montrer des passions paysannes s'est révélé incapable de raconter en images une histoire toute simple.

Le film suivant *Les troupiers du Dr. M.* sur les combats de la dernière guerre, réalisé par Zivorad Mitrovic, ressemble surtout à un vieux « western » américain. Les « vilains » et les nazis ont de grosses moustaches comme on en voyait jadis dans les productions de Republic et de Monogram. C'est paraît-il ici le type du film commercial et il est déjà vendu dans certains pays de l'Est.

16 Juillet

Conférence de presse au sujet de *La Route Sanglante*, coproduction yougoslavo-norvégienne dont on se souvient qu'il avait été retiré du dernier festival de Cannes à la suite d'une protestation allemande. Sont présents le scénariste, Sigurd Evensmo (d'Oslo), le co-directeur yougoslave Rados Novakovié et trois acteurs du film. Scénariste et réalisateurs déplorent en termes assez vifs l'incident de Cannes. Le film qui va être présenté le soir même est exploité avec succès en Suède et dans les pays qui ont connu l'occupation nazie ou fasciste. L'exploitation en Autriche, Allemagne de l'Ouest, Italie et Espagne est interdite.

17 Juillet

Aujourd'hui est supposé être le dernier jour du festival. Néanmoins *Bad Day at Black Rock* de la Métro est annoncé pour demain.

A la séance de clôture, un tapis rouge est littéralement déroulé sous les pieds du Président Tito qui vient occuper sa place au centre de l'amphithéâtre de Pula. Dans une atmosphère tendue est présenté le premier



La Route sanglante de Rados Novakovic.

dessin animé yougoslave *Le petit chaperon rouge*, puis une hagiographie filmée : *La vie de « Drug » (camarade) Tito.* Après ces deux films tous les yeux se portent vers Tito et Mose Pijode, impassibles à leurs places. Alors vint la première du CinémaScope en Yougoslavie avec *La Fontaine des Amours* de la 20th Century Fox et de Jean Negulesco.

Après la projection eut lieu la seule réception du festival à la Maison de la Marine de guerre yougoslave, où fut lu le palmarès en présence des principales personnalités du gouvernement. Je fus très étonné par le nombre d'hommes portant des chemises ouvertes sans cravates.

ROBIN JON JOACHIM.



Deux grains de raisins (Grèce) de *Purisa Djordjevic.*

PRIX D'ARENA DECERNE PAR LE JURY DE FESTIVAL ET OFFERTS PAR LA REDACTION DE L'HEBDOMADAIRE « VJESNIK U SRIJEDU »

1. *Le Grand Prix d'Arena, avec la médaille d'or et* 300.000 *Dinars est décernée à Frantisek Cap pour la réalisation du film* Trenuci odluke (Le Moment de Décision).
2. *Le Prix d'Arena, avec la médaille d'or et* 100.000 *Dinars est décerné à Slavko Janevsky pour le scénario du film* Vucja noc (La Nuit des Loups).
3. *Le Prix d'Arena, avec la médaille d'or et* 100.000 *Dinars est décerné à Frano Vodopivec pour son travail d'opérateur dans le film* Djevojka i hrast (La Jeune Fille et le Chêne).
4. *Le Prix d'Arena, avec la médaille d'or et* 100.000 *Dinars est décerné à Stane Sever pour le rôle de professeur dans le film* Le Moment de Décision.
5. *Le Prix d'Arena, avec la médaille d'or et* 100.000 *Dinars est décerné à Ante Babaja pour la réalisation du film de court métrage* Un jour à Rijeka.
6. *Le Prix d'Arena de la ville de Pula, avec la médaille d'or et* 100.000 *Dinars est décerné à Tamara Markovic pour le rôle de Smilja dans le film* La Jeune Fille et le Chêne.
7. *Une médaille d'or est décernée à Bojan Adamic pour la musique dans le film* Les Deux Paysans.
8. *Une médaille d'or est décernée à Rados Novakovic pour la réalisation du film en coproduction norvège-yougoslave* La Route Sanglante.
9. *Le Diplôme d'Arena est décerné à Oto Denes et Nenad Jovicic pour le reportage filmé en Birmanie* A Cœur Ouvert.
10. *Le Diplôme d'Arena est décerné à Stone Potokar pour le rôle de Tomsic dans le film* Le Moment de Décision.

DE BERLIN A LOCARNO

par Pierre Michaut

Les Festivals de Berlin et de Locarno ont aussi leur intérêt : s'ils ne recherchent pas les « films monuments » de l'année, du moins y trouve-t-on toujours quelques ouvrages curieux et originaux qui, sans ces deux manifestations, auraient plus de chances de rester inconnus. A ses débuts encore, le Festival de Berlin est le prochain rival des « grands » Festivals traditionnels, dès que l'industrie cinématographique allemande aura retrouvé les voies de sa puissance et éclairci les horizons encore limités du marché ouvert à sa production. Pour le moment, les conditions spéciales de Berlin, à la fois, et de l'Allemagne occidentale, restreignent assez étroitement le cercle des invités : l'U.R.S.S. et les Satellites sont exclus et, au premier chef, l'Allemagne orientale, ainsi que nombre de nations d'Asie et certaines autres du Nouveau Monde.

Le Festival de Locarno, au contraire, est le plus ouvert, le plus libre, le plus éclectique. D'une part aucune restriction n'est opposée en Suisse à l'entrée d'un film — censures exceptées — et l'on compte chaque année quelque 500 ou 600 films venus tenter leur chance sur les écrans helvétiques ; d'autre part, en raison de la tradition de neutralité de la Suisse, ce Festival est dégagé de tout souci d'équilibre et de dosage diplomatique : il n'est pas obligé de solliciter ni d'accueillir ces premiers essais de nations débutantes à qui peuvent manquer à la fois l'expérience et la modestie. Mais on y a vu, depuis dix ans, un nombre important de films qui ont marqué des étapes : quelques-uns des meilleurs films de René Clair, de John Ford, de Rossellini, de Kautner, de Staudte, du Suédois Sucksdorff et du canadien Mc Laren.

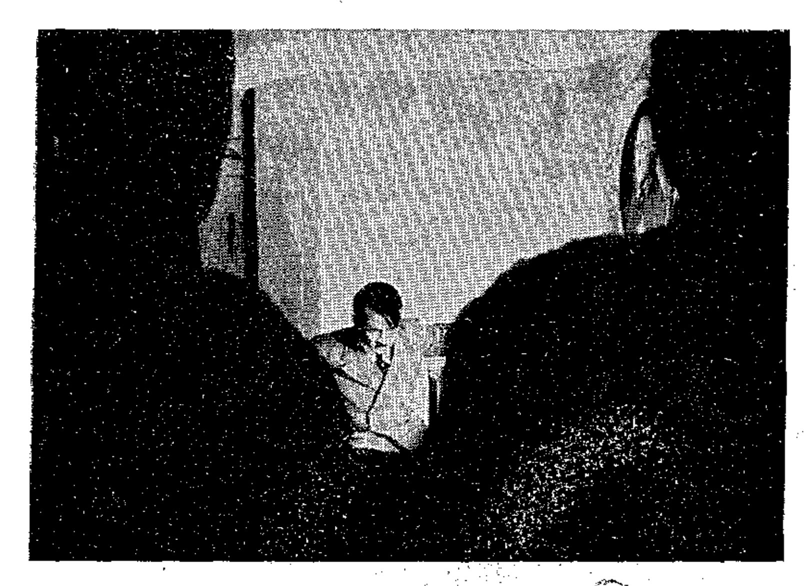
Avant tout, les deux Festivals de Berlin et de Locarno-1955 ont offert un tour d'horizon d'une certaine étendue sur la production récente de l'Allemagne — des deux Allemagnes.

La situation en Allemagne fédérale s'est incontestablement affermie ; la production est régulière, les recettes sont considérables et le déficit chiffré à quelque 5 ou 6 milliards de francs est finalement assez peu préoccupant. La concentration horizontale des entreprises actuellement en cours sur le modèle de l'ancienne Ufa, suffira sans doute à l'effacer en balayant certains désordres ; et l'éventuelle réunion des deux Allemagnes le résoudrait entièrement. En fait, la Production reste étroitement liée à la Distribution ; car au cinéma c'est la Distribution, après tout, qui détient l'argent. Cette prépondérance du Commerce est généralement désastreuse ; elle l'a été au cours des années récentes, et les films de la série « Vertes bruyères et Tu-tu panpan », noce villageoise et chœur d'écolières, en même temps qu'ils rapportaient de sensationnelles recettes, faisaient monter le rouge au front de quiconque en ce pays croit au cinéma. Mais la production devient meilleure ; en face de Munich et de son provincialisme mineur, les centres de Hambourg et de Rhénanie ont pris de l'importance. Plusieurs films intéressants d'une bonne tenue technique et artistique, et traitant des sujets d'une portée « internationale » ont commencé à modifier la situation ; même l'exportation, jusqu'ici très hésitante, voire franchement réticente, a repris *et va se développer.*

CHUTE DE HITLER

La production de l'Allemagne-Ouest offre d'abord une série de films relatant différents événements historiques récents, orientés vers une conception intellectuelle et politique libérale, tendant à dissiper certaines nostalgies qui peuvent persister... On a vu à Paris 08/15 qui fait ressortir certains aspects d'un militarisme abusif, stigmatisé autrefois par maints romans de l'époque de Guillaume II, et dont la satire avait disparu sous le nazisme. *Canaris* (Alfred Weidemann), grand prix d'Etat du Cinéma allemand-1955, dévoile l'action du chef du contre-espionnage allemand pendant la seconde guerre mondiale : comprenant la folie de la continuation de la guerre, il tente de l'abréger en freinant et détournant l'activité de ses services. Le sens « *second* » de ce film est sans doute : « Non : ça ne pouvait pas réussir... ! » Dans le même esprit on s'apprête à tourner un film sur *Stresemann*, un sur *Rathenau*, hommes d'Etat de la République de Weimar.

Ce qui est arrivé le 20 juillet (Falk Harnack) retrace les circonstances du complot des généraux contre Hitler en 1944. Le doute et l'angoisse montent, on voit la rencontre des protagonistes et l'acte lui-même, avec son mélange d'audace et d'indécision, qui aboutit à l'échec... Certes les assassins de l'archiduc héritier d'Autriche en 1914, en opérant « à la main », manifestaient plus d'assurance et moins de précautions... Sur le même sujet Pabst, en même temps, a tourné *Le 20 Juillet* qui ramasse toute l'action sur la journée même de l'attentat et dans le



Le Dernier Acte de W.-G. Pabst.

même esprit « objectif ». On en peut rapprocher aussi *le Dernier acte*, de Pabst également, réalisé à Vienne, et qui relate les dernières heures vécues dans le bunker de Berlin par Hitler, entouré du petit groupe de ses généraux et de ses familiers enfermés avec lui. L'anxiété et la confusion montent ; tout secours est impossible ; l'armée russe approche ; Hitler épouse Eva Braun et se tue avec elle... Pabst a fait de l'épisode épouvantable de l'inondation du métro de Berlin, que Hitler ordonna de faire sauter, le symbole de ce délire d'anéantissement.

Cependant au récent Festival de Berlin, c'est le film de Robert Siodmak *les Rats* d'après le roman de Gérard Hauptmann qui l'a emporté au referendum des spectateurs. Ce drame social, assez sombre, transporte dans l'époque actuelle des personnages, la fille-mère, son enfant... Très bien traité par un cinéaste éprouvé, le film est commandé par l'interprétation, peut-être un peu survoltée, de Maria Schell, bien encadrée par Curt Jurgens et G. Kruth. Citons encore *le Maître de la vie et de la mort* (Victor Vicas) qui pose le pathétique problème de la mère d'un enfant infirme mental. Peut-on le tuer ? La psychologie très sûre et émouvante en est admirablement révélée par l'excellente actrice Maria Schell, à la fois sobre et pleinement expressive. *Je sais pourquoi je vis* (Paul Verhoeven) fait également la part très large à l'interprétation de la vedette féminine Luise Ullrich dans un rôle de mère nourricière à qui le tribunal reprend, après dix ans, deux orphelins qu'elle a recueillis et élevés...

L'Instituteur de campagne Karsten (Hans Deppe), qu'on peut rattacher à la tendance « Vertes bruyères et Tu-tu pan-pan » conte l'idylle difficile d'un instituteur de village bel homme, distingué, violoniste, délicat, etc... et d'une jeune fille de la haute bourgeoisie patricienne de Hambourg à l'époque 1900 ; après une déception amoureuse éprouvée « dans son monde » — le voile de mariée déjà posé sur ses cheveux et qu'il lui fallut retirer — elle se retire à la campagne... Le côté « Georges Ohnet » de ce mélo est présenté avec un sérieux imperturbable ; et sûrement Margot pleurera.

PRODUCTION DEFA

A l'Est, la production de la Défa, en ce moment même, change d'orientation et s'efforce de devenir plus attrayante. Finies les histoires d'équipes d'usine, et de norme à rattrapper... *Pole le montreur de marionnettes* (Arthur Pohl) est le récit assez fade de la vie de la fille d'un montreur ambulant en Allemagne du Nord vers 1850 : le film reste sourd à toute tentation de la poésie et du fantastique qu'on pouvait attendre et apporte seulement un tableau du pittoresque de l'époque. La curiosité avec laquelle je me préparais à voir *Mademoiselle de Scuderi* (Eugen York) avec Anne Vernon et Robert Alexandre d'après un conte d'Hoffmann, a été déçue... L'aventure du bijoutier Cardillac, qui a déjà inspiré un opéra à Hindemith, est transposée sur le plan policier. Ce bijoutier n'aimait pas se séparer des joyaux magnifiques qu'il fabriquait ; aussi assassinait-il les clients à qui il lui arrivait de les vendre... Toute la police de Paris : M. de la Reynie, Louvois, Louis XIV lui-même, encore à l'étroit dans les salons du Louvre, se préoccupent de cette affaire : Mlle de Scuderi, qu'on ne savait pas introduite si avant dans la familiarité du roi, intervient, intercède, détourne



Cessez de fuir de Herbert Vesely

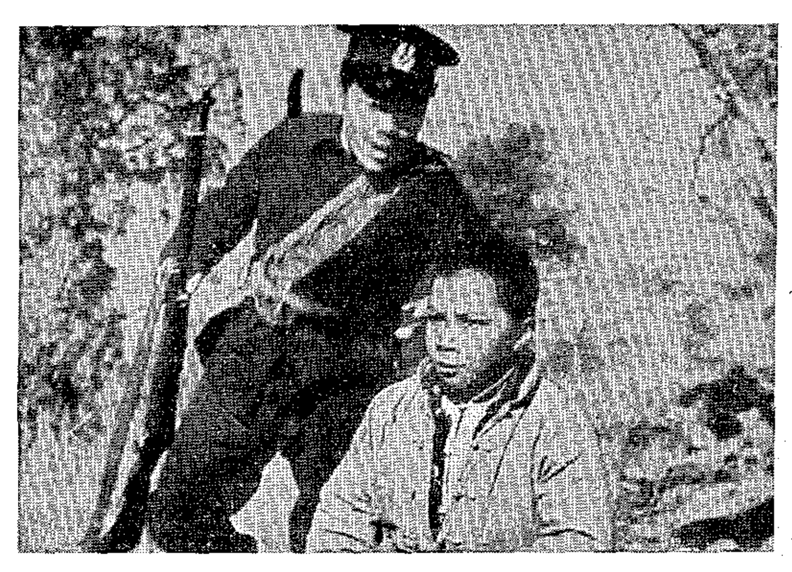
l'enquête de la police qui déjà inculpait un innocent et démasque le vrai coupable... La *reconstitution d'époque* est assez sûre (encore que les suspensions à ressorts d'acier des voitures datent seulement du règne suivant) mais une tristesse effroyable pèse sur le film, sur la composition et l'interprétation des acteurs imprègne l'air qu'ils respirent. L'ampleur manque et aussi, pour le contraste, le brillant et la grâce *des scènes* à la Cour.

Aux premières scènes les décors : l'atelier, la rue, les souterrains occultes, les passages dérobés, les portes à secrets, les pans de murs à pivots, semblaient annoncer une composition décorative à la Caligari ; cette promesse s'évanouit vite et l'anecdote, compliquée non sans effort, reste tout à fait improbable et sans féerie. D'ailleurs, pour nous autres, entendre Louis XIV parler en allemand nous paraît impossible !

Il faut citer également *Plus fort que la Nuit* (S. Dudow) d'une technique plus sûre, plus dégagée, d'un ton plus fort, sinon *réellement* persuasif. C'est le tableau de la lutte clandestine d'un groupe de militants communistes allemands dans les usines et arsenaux de Hambourg pendant la guerre : colloques furtifs, mots d'ordre et tracts. Cette « résistance » manque de caractère spectaculaire car sur chaque tête pèse la surveillance de la Gestapo. Bien entendu pendant ce temps la partie se jouait ailleurs et c'est sur un autre plan que la guerre fut conduite à son dénouement. D'ailleurs les animateurs du groupe sont arrêtés et exécutés, et c'est le temps aussi où les deux armées géantes des Etats-Unis et de Russie resserrent leur étau sur l'Allemagne aux abois. L'esprit de propagande dans ce film réside moins dans les faits eux-mêmes de l'action que dans l'omission de cet élément, tout de même considérable... *Rome ville ouverte* et *Païsa*, par lesquels l'Italie dès 1945 tenta de « tirer son épingle du jeu », étaient autrement subtils et nuancés... ! La narration, toutefois est solide, et si l'interprétation du protagoniste masculin Koch Hooge est un peu insistante, d'une seule pièce et comme « tout en bois », par contre celle de la vedette féminine — son épouse dans le film — est plus fine, plus sensible et plausible.

KAUTNER, STEMMLE, JUGERT, IVENS

C'est cependant sur les principaux réalisateurs de l'Allemagne que se concentre l'attention : Helmut Kautner avait connu après *La Pomme est mûre — Der apfel ist ab* — de grandes difficultés : le film ayant réussi à inquiéter les censures catholiques et protestantes, les partis conservateurs et avancés, et il avait subi une sorte d'index de près de deux ans ; pour sortir de cet interdit il avait accepté l'aventure du *Dernier pont*, réalisé en Yougoslavie fondé sur une combinaison réunissant Vienne et Belgrade et peut-être aussi Zurich... Le succès du film, d'ailleurs remarquable, soutenu à la fois par la puissance de la mise en scène et par l'interprétation excellente de Maria Schell, l'a réhabilité du coup ; et ce retournement a été marqué par l'attribution, lors du précédent Festival de Berlin, du grand prix d'Etat du Cinéma allemand-1954 ! Kautner, depuis, a réussi la *difficile gageure du film Louis II de Bavière*, adroit, prudent, subtil, avec l'admirable in-



Lettre à plumes.

terprétation de O.W. Fischer. Il réalise à présent *l'Angelot de Louvain* d'après une nouvelle de Carl Zuckmayer. Staudte est, avec lui, mais de l'autre côté de la Ligne de démarcation, le meilleur metteur en scène allemand ; sur les studios de Berlin-Est il commence ces jours-ci *Mère Courage* de Bert Brecht pour lequel ont été engagés les acteurs français Bernard Blier et Simone Signoret. Suivant de près cette équipe de tête, voici Stemmle qui tourne *Les Fils du Forestier* d'après le roman de Peter Rosegger et Jugert, dont Kautner il y a peu d'années patronnait les débuts, qui va tourner les *Roses de l'Automne* d'après le roman romanesque « Effie Briest ». Ajoutons que Joris Ivens, le célèbre documentariste, va commencer *Till Eulenspiegel* avec — et pour — Gérard Philipe. Ce film, comme *Mère Courage* va être dans une certaine mesure, sinon une co-production France-Allemagne-orientale, du moins une « production associée » : et l'on a noté pendant le récent Festival de Berlin, le voyage-éclair d'une importante personnalité du monde des producteurs français, venue régler le problème des apports et participations. Cette solution habile et sage permettra d'éviter les surprises, pseudo-surprises et équivoques de l'affaire *Bel Ami.*

CESSEZ DE FUIR, FILM DE HERBERT VESELY

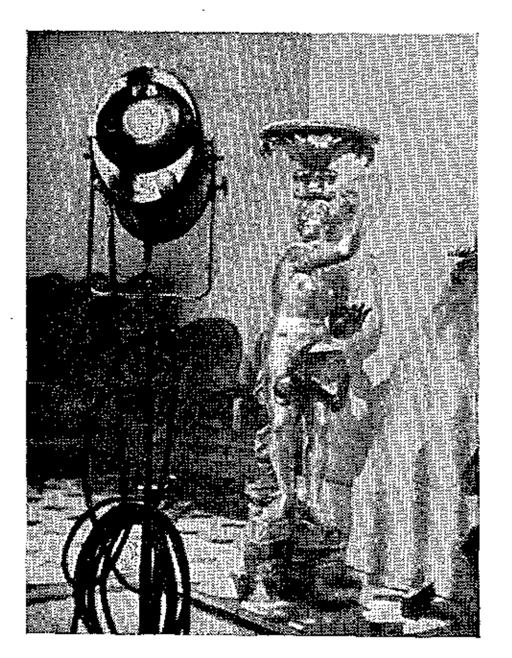
Il faut encore parler de *Cessez de fuir* (Herber Vesely), film expérimental, futuriste, surréaliste, réalisé nous dit-on, avec une subvention gouvernementale (de Bonn) égale à la moitié du devis, lequel ne peut être inférieur à 40 ou 50 millions. Ce film curieux, tour à tour insupportable et attachant, émouvant et déchirant, par les lointains du désespoir contemporain qu'il fait entrevoir, exclut sans doute toute carrière commerciale rémunératrice ; cette subvention d'Etat est un acte gratuit, un « jeu » de mécénat analogue seulement à la participation, naguère, du vicomte de Noailles à *l'Age d'or* de Bunuel et Dali.

Moins qu'une intrigue *Cessez de fuir* est un symbole. Dans la fuite des apatrides, des personnes déplacées, passant d'un pays à un autre en quête d'un refuge où vivre enfin leur vie, leur pauvre vie fragile et brève qu'abrège chaque jour qui passe, il arrive un lieu, un moment *limite* : le confin du désert, du gouffre, du néant au-delà duquel on ne peut plus avancer... Tel le camion qui emporte les voyageurs s'essouffle soudain et s'arrête de lui-même... La route se perd dans le sable : le village démantelé s'appelle Zéro : continuer à fuir serait quand même rester à Zéro. Camus, Sartre se retrouvent à Zéro avec leur philosophie du désespoir : la morale, le meurtre, l'amour y perdent leur sens, leur signification même.

Il y a peu à retenir des envois de la France, de l'Italie, de l'Angleterre, des Etats-Unis à Berlin et à Locarno : la participation de la France y a été excessivement modeste (c'est-à-dire modeste avec excès) : *Continent perdu* et *Italia K 2*, grands documentaires, ont sauvé l'honneur de l'Italie à Berlin, et à Locarno ce soin incomba à *la Strada*, encore inédit en Suisse.

Pierre Michaut.

(*Voir la suite page* 60)



Un coin du plateau des *Mauvaises Rencontres* vu par Hélène Jeanbrau.

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

par André Bazin, André Martin, Fereydoun Hoveyda et Robert Lachenay

SNOBISME DEFENDU : Marty • BOUTEFEUX : Article 10 du Code d'instruction criminelle, défendant de dire le contraire • INDULGENCES PLENIERES : trente jours fin de mois. A tous ceux qui attendront de voir Il Bidone *avant de croire les inepties hostiles des critiques de Venise. A tous ceux et celles qui tricoteront des passe-montagnes et burnous pour nos soldats • MOT DE PASSE : Non, non et non • A FAIRE :* Les Mauvaises Rencontres *• A NE PAS FAIRE : Nananaganatamtam • AFFAIRE BONNE : Nana (20.250 pigeons) • TALISMAN :* Gitanos et papillon *d'Henri Gruel • FETE A SOUHAITER : St François-d'Assise (scénariste) : 4 octobre • FILM DE L'ANNEE : (pour le mois de septembre) : En Quatrième Vitesse.*

MIELAIGRE. — Le numéro 19 des *Cahiers du Collège de Pataphysique* contient des merveilles. Parmi celles-ci une *Orason Funabre à Chiarlot* d'André Martel, dont la langue fourche ne manque pas de bon sens.

O Chiarlot ;

Pisque témort danlèze Urbilux, ifoq teudise la mienne nécropite sulla lithotombe de ta dupouille. En grossalarmes qui dégoulent de mes globocules è ruizellent de ma nazière

euteupleure, jeteupleure, jeteupleure ;

Tétètout é tèplurien ?

Tétè Cherlot é tè Chiarlot.

Cequeu tapâli, cequeu tuté vétustè, cequeu tuté décharnu ;

Ton sorire miélaigre, ilafondu.

Ton zieuzociel fleurblusé, ilè brisu.

Ta bravache corageuse, élè foutrue.

Ta dandyne de pédaplat, élè réglue.

Ta guinille éblouise du zavant le déluge, elè mortue.

.. ..

Ohs queiétèbo danta dépenaille

E Tépabo jord'hui queutoça cédu morti

Suton cadassuaire onadic cétètoi : cépavrai cédu plutoi.

.. ..

....tafait poneuve vecun vestinsélec é des chaussurarupins

porqueu le Théovache iteu récepte en considère

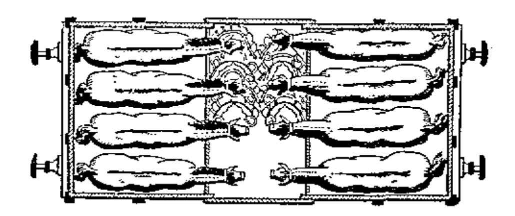
é tenloge dans sa paradiserie.

Dassûr queu iyvas éq tyé, vec les Herlus, vec les Bénheureux de l'Enhaut.

....Jeum enjouis de voirtoi vec les Macrossaints, vec les Arcangeles, toprès du Bombdieu.

O Sanchiarlot des Amerliches ; ......

Belle objectivité pataphysique ! A cela près que le goût de Charlot pour les « poneuve » et les « théovaches » n'est pas aussi neuf et étonnant que paraît le croire notre poète. De ses premiers films de la Keystone aux Réceptions à la Préfecture de Police, Chaplin, malgré toutes les rouspitences et les viraigres ne pense qu'à ses Elections. De tous les humanismes, le sien est un des plus truqués et des plus verreux. Ce qui n'enlève rien à son immense génie virtuose. — A.M.



C'est dans ce wagon que nos collaborateurs Chabrol et Bitch ont pris le chemin de la gloire. Vu l'angle de prise de vue, seuls les lecteurs au regard perçant pourront distinguer nos chers rappellés accroupis près de la porte.

CINEMA ET DELINQUANCE. — Dans *France-Dimanche*, une enquête d'André Larue sur les rapports de la délinquance juvénile et du cinéma ouvre de nouveaux horizons sur cette question pourtant bien rebattue.

Le Cinéma tient une grande place dans l'activité de ces bandes. Il n'est pas question de l'influence que certains films peuvent exercer sur les adolescents. Il s'agit d'un autre aspect de la question. Le cinéma de quartier sert, le soir, de lieu de réunion aux membres d'une bande. Les parents de ces garçons les ont laissés sortir ; ils savent qu'ils rentreront assez tard et ne s'en inquiètent pas. Les deux conditions favorables au mauvais coup sont remplies : réunion de la bande et permission de minuit...

A. M.

25 Septembre

* CURIEUSES RENCONTRES. — A propos des *Mauvaises Rencontres*, Guido Aristarco écrit dans les LETTRES FRANÇAISES : «... *nous sommes bien loin ici de l'œuvre et des recherches réalistes qu'un tel thème imposerait, de ce qu'a su faire par exemple Le Chanois dans* « Sans laisser d'adresse ».

Sachant qu'Aristarco passe pour être le Bazin du cinéma italien, on préfère ne pas demander qui en est le Chauvet ! R.L.

27 Septembre

* « PAUVRE BELGIQUE ». — Extrait de la « Libre Belgique » : « *Il faut être aveugle ou fermé au cinéma pour ne pas voir que* Le Pain Vivant *offre une extraordinaire rigueur de style et que Jean Mouselle est la personnalité la plus intéressante que nous ait révélé le cinéma français depuis Bresson* ». En guise de commentaire, répétons seulement après Baudelaire : Pauvre Belgique ! — R. L.

29 Septembre

Le numéro spécial des Cahiers, consacré à Hitchcock porte déjà ses fruits. De récentes recherches sur le roman policier m'ont en effet permis de découvrir un texte que je m'empresse de verser au dossier.

Un critique du *Times littéraire* (25 février 1955) dans un article consacré aux « *romans de poursuite et de suspense* » rend un hommage inattendu à Hitchcock et nous le donne pour le précurseur de tout un mouvement littéraire qui a produit les meilleurs romans policiers et de suspense contemporains.

Parlant de John Buchan (auteur des 39 *Marches*) et du chapitre dans lequel Hannay, déguisé en simple soldat, est empêché de capturer Ivery pendant un raid aérien sur Londres, par des policiers militaires qui l'arrêtent comme déserteur, le critique du *Times littéraire* écrit :

« *Ce dernier épisode aurait pu être imaginé par M. Alfred Hitchcock, dont les premiers films parlants ont fait singulièrement progresser la formule de Buchan (ce n'est pas par coïncidence que le plus effectif de ces films était basé, quoique d'une manière peu reconnaissable, sur les* Trente-neuf Marches); *à travers leur influence sur Mr. Graham Greene, les films de Hitchcock ont été en quelque sorte les précurseurs visuels de tout un nouveau mouvement littéraire. Mr. Hitchcock avait lui-même sans conteste beaucoup appris des films muets produits en France et en Allemagne durant les années qui suivirent la guerre de 1914-1918 ; tout comme M. Graham Greene et Sir Carol Reed, à leur tour, eurent*



Quelques films publicitaires et les Fables de La Fontaine de Jean, Images mis à part, la réalisation de film d'animation en France s'est révélée comme IMPOSSIBLE. Henry GRUEL semble cependant avoir résolu le problème avec des découpages animés réalisés à partir de dessins d'enfants. A Martin et Gaston *succède* Gitanos et Papillon *qui, acheté par Walt Disney est projeté avec* La Grande Prairie. *Deux autres films vont être bientôt terminés :* Le Voyage de Badabou *et* La Rose et le Radis.



En Tchécoslovaquie Eduard HOFMAN, le réalisateur du Petit Tramway, *du* Manteau de l'Ange, *de* Lenora *et des* Contes de Capek *va bientôt terminer* La Création du Monde *où s'animent les personnages du dessinateur français Jean Effel.*

beaucoup à apprendre de lui. Ainsi le Fantomas des serials de Feuillade, avec sa sinistre cagoule et son maillot collant, échappant comme une anguille dans les sombres labyrinthes des égouts de Paris s'est trouvé reflété, trois décades plus tard, dans la lourde silhouette vêtue d'un manteau noir de Harry Lime courant à travers les égouts de Vienne. Comme aussi le personnage de Sir Marcus, le pervers roi des armements de A Gui for sale, *rappelle vaguement « l'espion » de Fritz Lang dans son rôle de financier véreux,* Mabuse, le joueur *et sa suite* Le testament du Dr. Mabuse, *pour ne rien dire des* Espions *présentaient une étrange qualité allégorique à la façon des cauchemars kafkaïens et, par une juxtaposition ironique du décor et des situations préfiguraient la tradition Hitchcock-Greene : un informateur poignardé à mort dans un taxi pendant un embouteillage alors que les klaxons continentaux couvraient ses cris ; la blanchisserie à vapeur au plancher vibrant, servant de repaire aux faux-monnayeurs ; l'espion, dans son personnage de clown, tué durant un duel avec la police en présence d'un public d'enfants ».*

F. H.

DONJON. — Les rappelés s'en vont un par un, seuls dans leurs trains. Les meneurs de la gare de Lyon sont enfin oubliés dans un donjon. Cela ne concerne plus persônne. Reparlons Cinéma.

12, 13, 14, 15, 16 septembre

VARESE. — En quittant Venise je me suis rendu à Varèse où j'étais invité à participer au second festival tenu dans cette charmante ville nichée au milieu des lacs. Plus que d'un véritable festival il s'agissait d'ailleurs de « rencontres internationales » ou si l'on veut encore d'un Congrès ayant pour thème les rapports de l'art et de l'industrie dans le cinéma et la collaboration internationale. On se souvient peut-être qu'il s'agissait alors de débattre du néo-réalisme et que venant après le Congrès de Parme à tendance para-marxiste celui de Varèse visait à faire entendre le son de cloche de don Camillo. Il faut savoir qu'en Italie Tourisme et Cinéma vont de paire sous l'égide d'un même Sous-Secrétariat à la Présidence du Conseil. Le festival Varèsain est une manifestation de l'Office touristique local, c'est-à-dire de ce que serait en France le Syndicat d'Initiative

mais qui représente ici une activité beaucoup plus notable. Comme l'an dernier, il n'était guère douteux que le Congrès de Varèse serait plus ou moins officieusement d'inspiration gouvernementale, c'est-à-dire démocrate-chrétienne. D'autre part le thème art-industrie dans la collaboration internationale ouvrait sur des perspectives nettement « européennes » dans le sens strasbourgeois. En fait pour les organisateurs l'accent devait être surtout porté sur le problème de l'extension des accords de coproduction aux principaux pays producteurs d'Europe occidentale.

Cela dit pour éclairer le back ground politique des rencontres de Varèse il convient maintenant d'indiquer les facteurs qui jouaient en faveur d'un élargissement de leur horizon. D'abord depuis la nomination du nouveau sous-secrétaire d'Etat, M. Brusasca, en remplacement de M. Scalfaro, le climat cinématographique italien s'est très sensiblement détendu. Dans le domaine de la censure en particulier, chacun, jusqu'à l'extrême-gauche y compris, s'accorde à faire au nouveau responsable du cinéma une confiance au moins provisoire. Il est notable aussi qu'à Venise pour la première fois depuis plusieurs années aucune pression gouvernementale même indirecte ne semble avoir interféré dans les délibérations au jury. Symétriquement, si j'ose dire, « l'esprit de Genève » a joué en faveur de Varèse. Plusieurs des participants au moins à titre d'observateurs étaient des collaborateurs de notre confrère *Cinéma Nuovo* qui patronnait l'an dernier le Congrès de Parme.

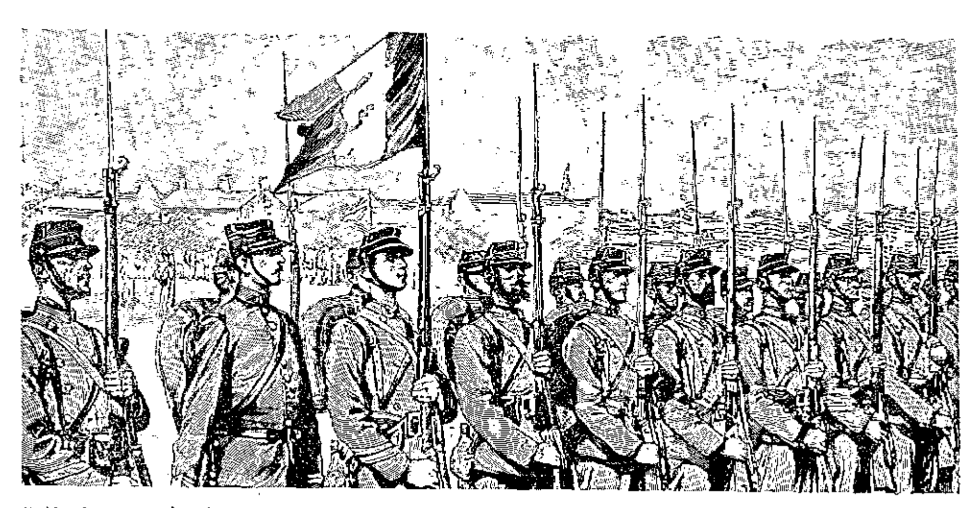
Maintenant je serais bien en peine de vous résumer ce qui s'est dit pendant ces cinq jours. D'abord parce que le sujet n'est pas dans le circuit de mes réflexions naturelles et que j'ai écouté la plupart des conférenciers avec une déférence appliquée mais incompétente, ensuite (et d'autant plus) parce que le truchement des traductions par casque réduisait les communications à une sorte de charpie intellectuelle qui laissait à l'oreille l'illusion de comprendre mais ne parvenait pas à pénétrer l'esprit ; enfin, et surtout peut-être, parce que le style critique italien est décidément bien différent du nôtre. De tels congrès seraient impensables en France. On en tient chez nous sur des questions scientifiques très spécialisées, il existe aussi des congrès politiques, mais l'idée de réunir quelques dizaines de producteurs, metteurs en scènes, journalistes, professeurs et députés pour disserter en plusieurs langues cinq jours durant des rapports de l'art et de l'industrie dans le cinéma est certainement hors de question.

Quelque chose me frappe de plus en plus dans la vie intellectuelle italienne du moins dans tout ce qui touche, en un sens très large, à la critique. C'est ce que j'appellerai son côté allemand. Qu'on me laisse préciser immédiatement que je ne mets dans l'épithète aucun sens péjoratif à priori. Je veux dire par là d'abord une croyance à la critique comme telle, une confiance absolue dans la réflexion méthodique et surtout dans son appareil extérieur. Ce n'est qu'en Allemagne que j'ai vu faire un pareil crédit aux conférences successives considérées comme forme valable de discussion. J'ajoute que le contenu et le style de ces communications ont aussi volontiers la structure théorique et abstraite de la critique philosophique allemande. D'ailleurs en Italie également la moindre compétence particulière vous vaut le titre de « Doctor ». J'ai maintenant de nombreuses relations et de bonne amitié parmi la critique italienne et notamment la jeune critique. Qu'elle ne m'en veuille pas si j'essaie de définir ce qui me semble distinguer cette critique de la française. En un sens c'est le sérieux (en faveur de l'Italie), en un autre c'est un didactisme qui fait songer au style universitaire. C'est un peu comme si toute la critique italienne était professeur de quelque chose. L'humour est quelquefois dans le fond, il n'est jamais dans la forme. En France en vérité la critique n'est pas un genre, chacun la pratique à sa manière. En Italie comme en Allemagne elle constitue vraiment une catégorie de l'activité culturelle.

Mais cette comparaison avancée il reste à la corriger immédiatement par un aspect heureusement opposé au tempérament italien. Si tout ce qui touche à la réflexion adopte une



James Stewart est, avec June Allyson, la vedette de Strategic Air Command, *film en Technicolor et Vistavision, mis en scène par Anthony Mann. Ce film porte à l'écran une histoire romancée de l'armée aérienne la plus puissante et la plus secrète des Etats-Unis.* Strategic Air Command *a été présenté au Théâtre Paramount, le 6 octobre, au cours d'un gala d'avant-première.*



Cette image prise il y a quelques jours dans un camp militaire dont nos lecteurs comprendront que nous taisions le nom, prouve s'il en était besoin, que les jeunes critiques cinématographiques savent porter l'uniforme « sans affectation ni raideur ». Les initiés reconnaîtront au premier rang (comme au cinéma) le sergent Chabrol et le brigadier Bitsch.

démarche méthodologique de style allemand celle-ci s'insère dans un contexte pratique de style absolument italien, je veux dire sceptique, courtois et bon enfant. Qui se bornerait à lire la sténographie des communications faites à Varèse aurait certainement l'idée la plus fausse du véritable climat de cette manifestation où régnait en fait la plus totale fantaisie. Une hospitalité généreuse et discrète laissait à chacun une grande liberté d'emploi du temps en dépit d'horaires très théoriques. J'en parle d'autant plus objectivement que j'ai été parmi les plus fidèles aux « amphis » du matin. Mais personne ne m'en aurait voulu de préférer le sommeil ou les promenades au bord du lac. Le contraste entre cette *compréhension* fort détendue des charmes de l'existence et le style adopté dès qu'il s'agissait de parler en public demeure pour moi l'un des problèmes de la civilisation italienne.

Tout de même, et pour en revenir au fond des rencontres de Varèze qui mériteraient assurément bien davantage que ces quelques réflexions marginales il est évident qu'elles ont marqué l'importance accordée à l'extention des accords de coproduction et cela d'autant plus que les Américains avaient mis à Venise leur veto à la proclamation de l'accord Franco-Italo-Allemand, base triangulaire de futurs accords européens plus vastes. Cette intervention avait jeté quelque émoi et Varèse arrivait à propos pour permettre aux représentants des producteurs allemands, français et italiens de réaffirmer leur détermination d'arriver à un accord.

Des nombreuses communications entendues je retiendrai en tous cas une formule que je trouve admirable de simplicité et qui me paraît définir parfaitement les rapports de l'art et de l'industrie dans le cinéma. Ce bonheur d'expression est dû à M. Lombardo, jeune producteur italien pour qui Fellini a justement tourné *Il Bidone*. « Pour nous producteurs, a-t-il dit, l'art dans le film n'est pas la fin, c'est un moyen. » Un moyen naturellement parmi d'autres et nullement nécessaire. Je m'étonne encore en l'écrivant de la légitime et inépuisable exactitude de cette formule après laquelle tout me paraît dit.

*
**

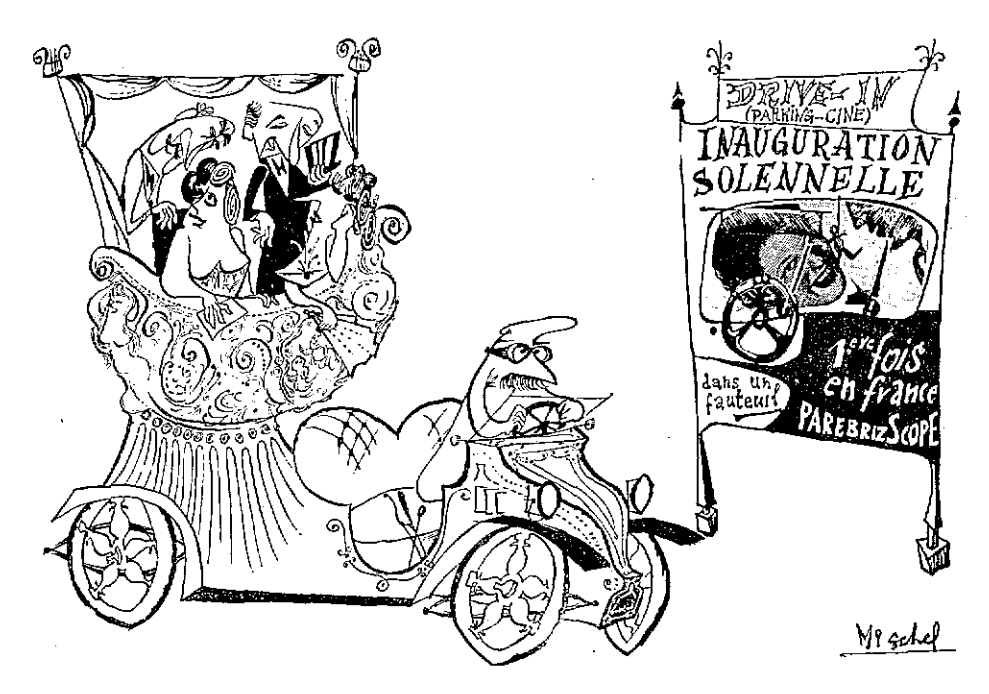
Je suis allé voir dans un petit cinéma de Varèse *Les Sept Samouraïs* que je n'avais pu voir à Venise l'an dernier. Il est étonnant que le film ne soit pas encore sorti en France car c'est sans doute l'un des plus commerciaux de la série Samouraï. Certainement le plus public après *Rashomon* dont il n'est pas sans avoir du reste à la fois les qualités et les défauts. Mais mon propos n'est pas d'en faire la critique anticipée, je veux seulement signaler à son propos le problème du doublage en Italie. J'ai vu ce film japonais doublé en italien — relativement bien doublé du reste — ce qui peut paraître un comble si l'on considère la musique des langues respectives. Mais il n'existe pas en Italie de projections commerciales de film en version originale. D'où vient qu'à Venise trois films sur quatre sont sous-titres en Français ! En effet un sous-tirage en italien revient à gâcher une copie, celle-ci serait rigoureusement inutilisable sur l'ensemble du territoire. Ce sont des choses qu'il est bon de savoir pour mesurer notre privilège de Parisiens qui pouvons juger d'à peu près tous les films étran-

gers dans leur version originale. Le cinéma américain, et l'italien lui-même, auraient-ils le même visage dans notre esprit si nous ne le connaissions qu'au travers des versions doublées.

⁂

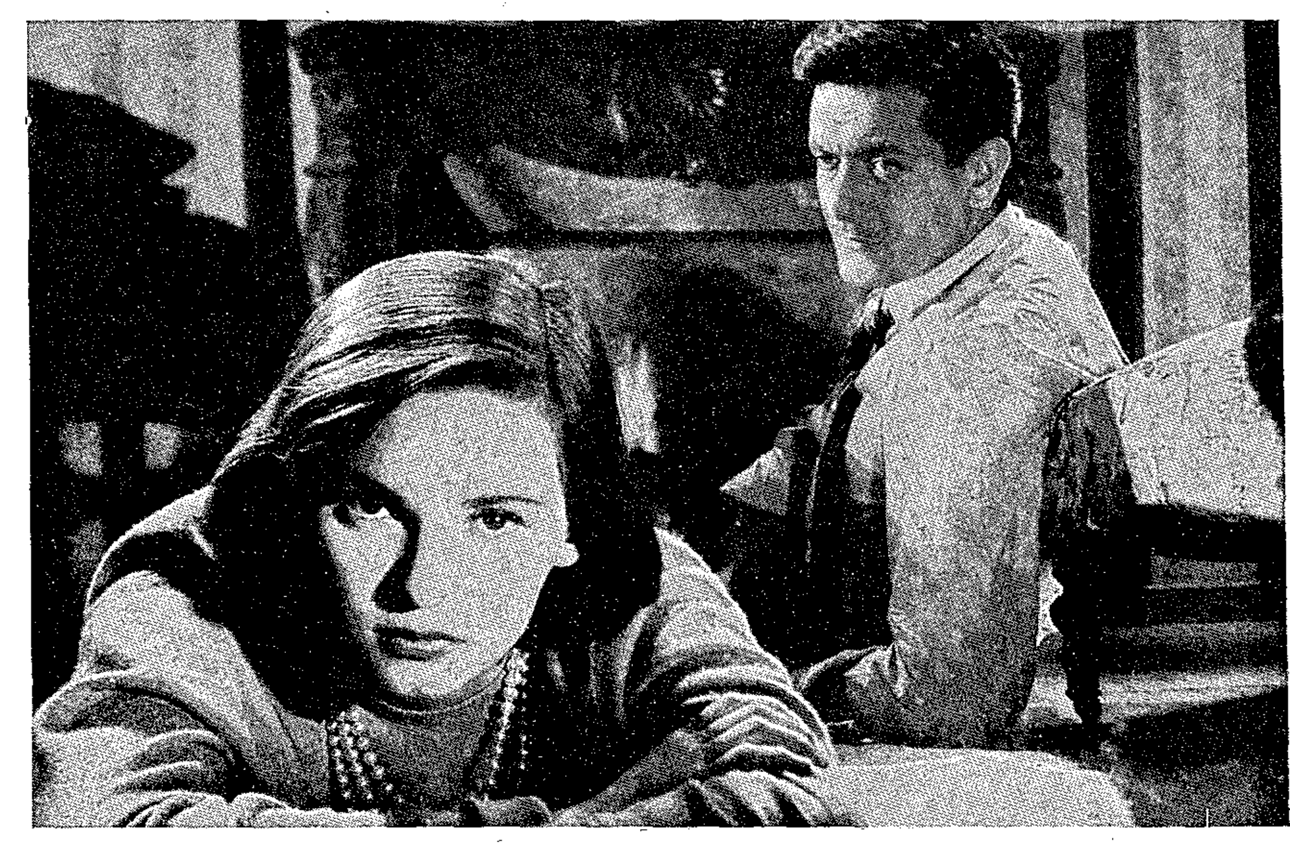
Je parle avec un confrère des *Anges du Péché* qu'il n'avait pas encore vu. J'irai le voir me dit-il pour le Vendredi Saint. L'intention m'étonne. Il m'explique alors qu'en Italie le Vendredi Saint est le jour faste des cinéphiles, en effet les salles de spectacles sont fermées sauf à donner des programmes sacrés ou à tout le moins jugés édifiants. Dans le domaine cinématographique l'absence de femme dans la distribution peut être un alibi suffisant. D'où la possibilité de revoir tel film de guerre italien datant du fascisme. Jusqu'à l'année dernière le fonds principal de la distribution était constitué par *Golgotha* de Duvivier que chacun connaît ici par cœur. Néanmoins comme le choix même largement interprété demeure limité, le Vendredi Saint est l'occasion de ressortir pour un jour maints fonds de tiroir des distributeurs jugés impropres à l'usage commercial normal mais qui font le bonheur des connaisseurs. Aussi le Vendredi Saint est-il consacré pour ceux qui aiment le cinéma à une consommation massive de films qu'on ne saurait voir en d'autres circonstances.

ANDRE BAZIN.



Nous pourrons dire : « Nous étions à la première du Motarama ».

LES FILMS



Lucia Bosé et Alberto Closas dans *La Mort d'un cycliste,* de J.-A. Bardem

NAISSANCE DE JUAN

MUERTE DE UN CICLISTA (LA MORT D'UN CYCLISTE), film espagnol de JUAN ANTONIO BARDEM. *Scénario et dialogues :* J.A. Bardem, d'après une histoire de Luis F. de Igoa. *Images :* Alfredo Fraile. *Musique :* Isidro Maiztegui. *Décors :* Enrique Alarcon. *Interprétation* : Lucia Bosé, Alberto Closas, Otello Toso, Carlos Casaravilla, Bruna Corra, Julia Delgado Caro. *Production :* Guion P.C., Suevia Films-Cesaro Gonzalez (Madrid), Trionfalcine (Rome), 1955.

J. A. Bardem a trente-trois ans. On entendit parler de lui pour la première fois, hors d'Espagne, à l'occasion de *Bienvenue M. Marshall* dont il avait signé le scénario avec Berlangua. *La mort d'un cycliste* est son quatrième film, après *Esa pareja feliz* (*Ce couple heureux*) (1952), *Comicos* (1953), que nous allons voir bientôt au Cinéma d'Essai et *Felices Pascuas* (1954). On

pourrait s'étonner qu'un talent aussi particulier et aussi peu conformiste ait pu s'exprimer ainsi avec une relative abondance et une relative liberté, alors qu'en France un Astruc, par exemple, a dû, malgré le succès du *Rideau cramoisi,* attendre des années avant de pouvoir réaliser *Les Mauvaises Rencontres.* Mais telles sont les contradictions et les hasards de l'Espagne d'aujourd'hui, que la production cinématographique y est, en fin de compte, assez facile.

La mort d'un cycliste est une œuvre grave, convaincue, attachante. Elle a des défauts qui sont moins ceux de la jeunesse que ceux d'un tempérament en contact (jusqu'ici) trop spasmodique avec l'extérieur cinématographique et qui y a puisé des influences de façon trop hétéroclite sans avoir pu suivre de près l'évolution des écoles et discerner exactement ce qui est déjà dépassé de ce qui est encore valable. Mais Bardem est bien de cette nouvelle génération de cinéastes qui procèdent du cinéma et de rien d'autre ; et c'est cela d'abord qui compte.

*
* *

Une jeune femme de la société madrilène, Maria José, trompe son mari Miguel, riche industriel, avec Juan, son ancien fiancé qu'elle avait oublié pendant la guerre civile. Ils cachent leurs amours dans une auberge isolée. Au retour d'une de ces escapades, leur voiture renverse un cycliste. Juan veut lui porter secours, mais Maria-José, par crainte du scandale, l'en empêche. Le lendemain ils apprennent par les journaux que le cycliste est mort. La peur d'être découverts, doublée chez Juan du remord de sa lâcheté, naît en eux : peur de la police tout court, peur du scandale social si leur liaison était découverte. Un critique d'art quelque peu maître chanteur, Raffa, a l'air justement d'en savoir long sur eux. La tension monte entre Maria-José, Juan, Miguel et Raffa, mais ce dernier ne soupçonne que la liaison et Maria-José est ainsi rassurée qui sait que son mari lui fera confiance sur la fidélité. Pour elle l'histoire est terminée, tout peut continuer. Pour Juan le drame commence : divers incidents (dont l'injustice qu'il commet à l'égard d'une étudiante à l'Université où il est chargé de cours), lui font gravir les différentes stations d'une « passion » au bout de laquelle il n'y a pour lui qu'une issue salvatrice: aller se dénoncer à la police. Quand Maria-José est persuadée que rien ne pourra l'empêcher d'accomplir cet acte, elle préfère le tuer elle-même, en le renversant avec sa voiture. Quelques kilomètres plus loin, elle trouvera elle-même la mort en voulant éviter un cycliste.

Ce résumé rend mal compte des qualités et des défauts de ce scénario. Défauts ? Des complications inutiles qui brisent la ligne d'une œuvre que l'on aurait voulue plus pure, marchant plus droit, inexorablement vers son but final. Qualités ? Celle de peindre avec sévérité une certaine bourgeoisie riche dont l'égoïsme est un des multiples scandales de l'Espagne d'aujourd'hui, celle d'avoir inséré la psychologie d'un drame particulier dans un contexte social, psychologie qui rejoint et se confond de plus en plus avec le contexte au fur et à mesure que se développe la prise de conscience du héros.

La mise en scène de Bardem, riche de recherches et d'habiletés techniques, révèle des influences : Visconti (de *Obsession*), Antonioni (de *Chronique d'un amour*) et aussi des Américains : Welles, Hitchcock, etc. Excellentes influences, si leur juxtaposition ne s'opéraient pas parfois un peu laborieusement. Le film eut gagné en rigueur et en émotion s'il avait été romanesquement plus flou, moins mécaniquement concerté, plus maladroit aussi. L'abondance des « effets » donne une certaine froideur à un récit que l'on aurait aimé à la fois plus sobre et plus chaleureux. Le montage est à cette image, qui fractionne sans cesse les crescendos dramatiques par des actions parallèles.

La première fois où j'ai vu ce film il n'avait pas de sous-titres. L'incompréhension de la langue, et donc des détails du récit, plongeait pour moi l'action dans une sorte de brouillard insolite qui se dissipe trop quand la traduction (même fragmentaire) des dialogues permet soudain de s'orienter avec plus de précision.

Mais il serait injuste de se plaindre. A lui seul Bardem est tout le cinéma espagnol. Je ne ferais pas ces réserves si son œuvre n'avait cette importance et si ce film n'avait autant de résonance et de singularité. Libre à moi sans doute de préférer peut-être *Co-*

micos, à la fois plus simple et plus émouvant, mais n'allons pas sous-estimer *La Mort d'un cycliste*, sous prétexte qu'on l'eût aimé plus dépouillé, plus incisif. C'est un des films importants de l'année cinématographique, important par rapport à l'Espagne et important en soi. Nul doute que le talent de Bardem va aller en s'affinant et que prenant plus conscience de sa propre valeur il laissera mieux parler son cœur en se souciant moins des techniques des autres.

L'héroïne du film, c'est Lucia Bosé. Ce personnage équivoque et séduisant lui convient à merveille. En elle se réincarne une nouvelle fois la Paola cruelle de *La Chronique*. Inquiétante et exquise, elle est la douce femme fatale du nouveau cinéma.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

SURMULTIPLIÉE

KISS ME DEADLY (EN QUATRIEME VITESSE). Film américain de ROBERT ALDRICH. *Scénario* : A. I. Bezzerides, d'après le roman de Mickey Spillane. *Images* : Ernest Laszlo. *Musique* : Frank Devol. *Décors* : Howard Bristol. *Interprétation* : Ralph Meeker, Alfred Dekker, Paul Stewart, Juano Hernandez, Wesley Addy, Marian Carr, Maxime Cooper, Cloris Leachman, Gaby Rodgers, Nick Dennis. *Production* : Parklane Pictures 1955.

Remontant l'Avenue de la Grande-Armée, j'imaginais un cinéma d'où, à la fin du film, les gens sortiraient gesticulant, cheveux dressés sur la tête. Deux heures plus tard, je sortais du *Napoléon*, hirsute, accompagnant chacune de mes paroles de gestes désordonnés. Je venais de « subir » *Kiss me Deadly*, le dernier film de Robert Aldrich paru sur les écrans parisiens.

La carrière d'Aldrich force l'admiration. Rarement ascension d'un cinéaste fut aussi rapide : d'abord une petite production série C, à la Monogram. Son association avec Hecht-Lancaster lui valut de percer le mur de l'indifférence, et aujourd'hui, à peine quelques années après ses débuts, nous le voyons réaliser ses propres productions où la liberté règne en maîtresse chérie; la dernière, *The Big Knife*, vient de remporter un lion d'argent à Venise. Orson Welles qui parvint aussi rapidement au sommet du box office ne sut pas s'y maintenir, renversé par cette énergie même qui l'y avait hissé; cinéaste génial, Aldrich, est également homme d'affaires génial.

Kiss me Deadly un des films américains les plus marquants de ces dix dernières années, sera un film « maudit », car qui va oser prendre au sérieux une histoire de Mickey Spillane où les cadavres alternent avec les jolies filles, futurs cadavres ? Et pourtant, soixante ans après les débuts du cinéma, Aldrich trouve le moyen de faire un générique d'une nouvelle manière. Il en fait se dérouler le texte *à l'envers !* Quand vous saurez, d'autre part, que tout ce générique est accompagné du halètement d'une fille essouflée, vous serez bien obligés de reconnaître qu'on ne peut plus regarder l'écran confortablement calé dans son fauteuil. Et nous ne nous arrêtons pas en si bon chemin. La fille est nue sous son imperméable. Parce qu'elle vient de s'échapper d'un asile. Est-elle folle ? C'est possible ; en tous cas, elle est bizarre. Mais nous n'avons pas le temps d'éclaircir ce mystère, car il y a déjà un « accident » de voiture, un tortionnaire à tenailles parlant de résurrection, Lazare qui revient à la vie à l'hôpital. « Va, va, voum... » Nous continuons à ce régime pendant une centaine de minutes. Et tout ce joli petit monde, fille folle, truand sadique, poltron ou book émissaire, hurlant, suant, tuant, recherche la Chose et libère la Chose pour la destruction finale.

Dans le dernier numéro des CAHIERS DU CINÉMA, Rossellini explique : « *une scène se résout, s'achève toujours sur un point. En général, on aime à développer ce point. En ce qui me concerne, je crois que dramatiquement, c'est une erreur.* » La grande force de la mise en scène d'Aldrich est que le point n'est pas développé mais dilaté : il en fait un instant d'éternité. Et cela grâce à la merveilleuse ubiquité de sa caméra:

trois flashes sur Mike ouvrant brutalement une porte, trois plans encore sur l'écrasement de Nick par une voiture (1) ; je pourrais multiplier les exemples. Le temps de projection en arrive à dépasser la réelle durée du fait montré, qui se grave indélébile dans notre mémoire.

Il faudrait reparler d'Orson Welles dont l'influence sur Aldrich a été grande. Moins flagrante que dans *Bronco Apache,* elle se retrouve encore ici : même conception du cadrage, l'image n'étant plus délimitée mais organisée par rapport à son centre, même utilisation du plan-séquence suivi d'une avalanche de plans très courts. La meilleure référence dont nous disposions est *La Dame de Shanghaï* : il faut admettre alors que Welles est égalé sur le plan formel (2). Aldrich, phénomène de la caméra dont l'imagination visuelle n'a d'égale que l'assurance, n'arrête de nous étonner et de nous plonger dans la plus totale perplexité (3). Pour lui, plus de lois, plus de tabous : les plans peuvent être aussi vertigineux que diamétralement opposés, impossible n'est pas américain. Il nous fait assister à la lutte implacable du blanc sur le noir : masses d'ombre qui s'entrecroisent ou se heurtent, zébrées d'éclairs blancs. Désintégration du montage, explosion de l'image : voilà le premier cinéaste de l'ère atomique. D'ailleurs, écoutez bien: je vais prononcer quelques mots, inoffensifs mais très importants ; essayez d'en saisir la signification : « *Manhattan Project. Los Alamos, Trinity* ». Voilà la clef de *Kiss me Deadly*.

CHARLES BITSCH.

(1) Le chiffre trois semble avoir une importance aussi grande pour Aldrich que pour Renoir. On ne pourrait compter les plans, les gestes, les phrases qui se répètent trois fois.

(2) Peut-être prendra-t-il sa revanche avec *Monsieur Arkadin* dont les échos de presse sont fort allèchants.

(3) On en arrive à tenir des raisonnements de ce genre. Dans une scène de rue, trois plans se suivent à bref intervalle avec, dans le cadrage, une horloge lumineuse marquant successivement 2 heures 10, 2 heures 15 et 2 heures 20. Si la script avait fait son travail, la grande aiguille devrait avancer d'une minute au maximum. Déduction logique : l'horloge a été oubliée et ces trois plans, assez savants, ont été faits en dix minutes, ce qui tient du tour de force. Mais cette pendule est vraiment trop mise en valeur : ne serait-elle pas plutôt coupable de faux témoignage, Aldrich ayant lui-même ordonné le décalage de l'heure pour *faire croire* qu'il avait tourné les trois plans en dix minutes ?





Maxime Cooper. Gaby Rodgers.
les deux « introducing » de *Kiss Me Deadly;* pour l'une comme pour l'autre Robert Aldrich a été sans pitié.

L'ÉNIGME DU SPHINX

HISTOIRE DU CINÉMA ÉGYPTIEN

II

par Maurice-Robert Bataille

MELODRAMES (Suite)

Le scénario de *Darb el Kadar* (*Coup du Destin*), écrit, réalisé et joué en 1947 par le prolixe Youssef Whaby, avec comme partenaire l'actrice Leïla Mourad (6), ne mérite guère plus d'intérêt. On y voit une fille-mère devenir amoureuse du frère de son ancien amant. Mais ce beau-frère, riche fonctionnaire, est marié. La situation se complique encore car le père de l'enfant, un peintre misérable, revient de Paris où il était allé poursuivre ses études. Après de bien violentes péripéties, la femme légitime du fonctionnaire décèdera, de même que le père ingrat. La jeune femme et son second amant pourront alors s'épouser.

Prenons un autre exemple de 1946 : *Bannat el Rif* (*Fille de la campagne*) où nous voyons un bey violer la fille de son gardien au cours d'une partouse. Le lendemain le misérable accuse l'enfant de lui avoir volé une bague qu'il lui a donnée la veille et il fait condamner l'innocente.

Le temps passe. Plusieurs années après, le bey, devenu président de tribunal, doit juger un homme qui n'est autre que le produit de son ancien forfait. Dévoré par les remords, le bey s'accuse et, pour réparer ses fautes, il va rechercher la mère de son rejeton, devenue prostituée !

On pourrait citer à l'infini ces mélodrames de Youssef Whaby dont le succès ne se dément pas auprès des générations aînées. Bon an, mal an, Whaby en offre un ou deux à son fidèle public. Il s'agit généralement de la conservation sur pellicule des œuvres théâtrales écrites par cet homme courtois et courageux qui, avec une grande volonté et beaucoup de sincérité, travaille à une tâche ingrate : la formation artistique d'un public encore fruste parce qu'il n'est jamais passé par l'école ou si peu qu'il faut lui parler de sentiments simples avec des mots clairs.

MUSIQUE, MUSIQUE, MUSIQUE

La comédie musicale *Leilet el Eid* (*Soir de fête*) produite et imaginée par Anwar Wagdi, mise en scène par Helmi Rafla et jouée par l'entraînant trio composé de la belle Chadia, de Choukoukou et du comique Ismaïl Yassine, surnommé le « Fernandel égyptien », fut présentée à Paris, au studio de l'Etoile, en 1950.

---

(6) L'actrice d'origine juive Leila Mourad fut dénoncée en 1952 par des Syriens, qui l'accusaient d'avoir entrepris un voyage en Israël et versé 50 millions au gouvernement de Tel-Aviv. Le ministère Neguib réfuta toutes ces accusations. Dans l'intervalle, les films où paraît Leila Mourad furent boycottés. Près d'Alger, un distributeur se vit dans l'obligation d'en retirer un de l'affiche, les spectateurs ne venant plus.



El Sabr Gamil (1951) de Niazi Moustapha.

Pour la première fois, une œuvre égyptienne figurait à l'affiche d'un cinéma apprécié des cinéphiles. Son succès, malgré un renfort de publicité, fut assez médiocre et un critique de « L'Ecran Français » écrivit, sous le titre : « Un monstre cinématographique » :

« Ce rossignol d'Orient a le bec de Fernandel, la voix de Deanna Durbin, les plumes à la française et les pattes des Marx Brothers...

« Toutes les vulgarités du cinéma mondial ont été soigneusement compilées au cours de cette histoire d'une jolie chanteuse qui finit par épouser un fils de pacha. »

Le film ne méritait guère mieux que cet accueil. (7).

Voyons un autre divertissement musical, *Ahlam el Shabab (Rêves de jeunesse)*. Son action, située principalement dans une boîte de nuit où s'élabore une très banale intrigue amoureuse, est souvent et sans raison interrompue de manière à nous faire apprécier les charmes apparents de la belle danseuse libanaise Tahia Carioca, la voix du chanteur de charme Farid el Attrache qui module ses propres œuvres, et celle de sa sœur Asmahane disparue depuis dans un tragique accident.

C'est *Ahlam el Schabab* qui, en 1942, consacra Farid el Attrache comme le successeur d'Abdel Wahab. Celui-ci fut, pendant plus de vingt ans, et demeure encore, l'idole n'est pas trop dire, du septième art égyptien. Ses films racontent à peu près toujours la même histoire d'un amour contrarié ou impossible par suite de la différence de classe et de richesses entre les deux amoureux, mais Abdel Wahab

(7) Voici, à titre gracieux, un exemple de la publicité faite en Algérie à un film égyptien où se produit le comique Ismaïl Yassine.

« L'Egypte a réussi parfaitement *El Batal*, digne d'être comparé aux inoubliables comédies américaines, teles que *M. Smith au Sénat*, et même aux chefs-d'œuvre de Charlie Chaplin. Ismaïl Yassine a toujours été consacré le « Fernandel égyptien ». Là il atteint le paroxysme du talent de Charlot. »

y interprète remarquablement des chants religieux traditionnels, aussi aisément que des œuvres profanes composées, celles-ci, par lui-même.

L'âge venant et, avec lui, l'altération de la voix, du visage, Abdel Wahab se refuse depuis six ans à paraître sur l'écran, se contentant, tout en participant aux émissions de la la radio du Caire, et en écrivant de nouvelles chansons pour le cinéma, de faire circuler ses anciennes productions entreprises de 1933 à 1946 : *El Warda el Baïda* (*La Rose-Blanche*) ; *Demou' el Hob* (*Larmes d'amour*) ; *Yehia el Hob* (*Vive l'amour*) ; *Yom Saïd* (*Jours heureux*) ; *Manou'el Hob* (*Amour interdit*) ; *Rossassa Fil Kalb* (*Une balle dans le cœur*) ; *Lastou Malakan* (*Je ne suis pas un ange*).

Farid el Attrache ne possède pas les dons vocaux d'Adel Wahab et ses chansons se ressemblent toutes, mais son physique de jeune premier lui permet d'être aussi irremplaçable que le fut Tino Rossi à l'époque de *Naples au baiser de feu*. Par comparaison avec les productions d'Abdel Wahab, les films de Farid el Attrache abandonnent les scènes intimistes à caractère romantique, au profit d'une action plus rapide, soutenue par de nombreux tableaux de music-hall très influencés par les conceptions holliwoodiennes en cette matière. Citons : *Maadarsch* (*Je ne peux pas*) ; *Awza Atgawez* (*Je veux me marier*) ; *Lahn Hobbi* (*Chanson de mon amour*) ; *Lahn el Khouloud* (*Chanson éternelle*).

Farid el Attrache y a habituellement comme ravissantes partenaires : Samia Gamal, Naïma Akef, Sabah, Nour el Houda, Tahia Carioca ou l'Algérienne Leïla Djezaïria.

Depuis la retraite cinématographique d'Abdel Wahab, Farid el Attrache est le seul grand chanteur du cinéma égyptien. On a essayé de lui opposer, sans succès, dans *Habib Albi* (*Favorite de mon cœur*) le compositeur Riad El' Sombati qui, s'il dispose d'une belle voix, ne présente pas les mêmes avantages physiques que Farid. De même Abdel Aziz Mahmoud, dont quelques bandes méritent l'estime, n'a pas de chauds défenseurs par suite de son allure assez pesante qui l'apparente à Mario Lanza ou au Chanteur sans Nom.

Les critiques que nous formulons à l'adresse de la quasi-totalité des films égyptiens, en résumé : médiocrité des histoires retenues par suite d'une absence de scénaristes, bavardage insupportable, en place de dialogues concis, et d'ailleurs bien souvent improvisé sur le plateau, molle direction des acteurs, photographie sans style, montage bout à bout des plans impressionnés, maquillage maladroit des vedettes, ne nous sont pas dictés par un parti pris de dénigrement.

Au Caire ou à Alexandrie la presse locale n'est pas, non plus, tendre pour les productions nées dans les studios égyptiens. Ses réserves sont même plus acerbes que les nôtres, peut-être par méconnaissance des réelles possibilités du cinéma ou par suite d'une lassitude extrême et compréhensible. A bien écouter ou lire les appréciations venues du Royaume il apparaissait, jusqu'en juillet 1952, que la censure de Farouk brisait toutes les velléités de renouvellement des cinéastes, leur interdisant de capter ce qu'un citoyen apercevait tous les jours.

Ceci me fut précisé à Cannes au Festival de 1947 par un jeune Egyptien passionné d'images mais qui se savait baillonné et, tout récemment, par Youssef Whaby lors de sa venue à Alger avec la « Nouvelle troupe théâtrale égyptienne ». A ma question : « Pourquoi pendant longtemps le cinéma égyptien s'engagea-t-il si peu dans la réalité, même la moins révolutionnaire ? » le célèbre metteur en scène me répondit que la censure politique de Farouk interdisait aux réalisateurs de dépeindre la vie des petites gens et de représenter des scènes de misère, afin de ne pas montrer à l'étranger un certain visage du Royaume. Signalons que, pendant la guerre de Palestine, la censure fut rattachée uniquement au ministère de l'Intérieur qui, auparavant, la partageait avec le ministère des Affaires sociales.

Peut-être est-ce partiellement cette inquisition qui força les producteurs à échapper au réel et les fit se réfugier dans la légende, l'historiette et les boîtes de nuit.



Libnani Fil Gamma.



Samia Gamal dans *El Wahche* (*Le Monstre*) de Salah Abou Seif.



Faten Hamana et Omar el Cherif dans *Sera' a fil Wadi* (*Ciel d'enfer*) de Youssef Chahine.



Haya wa Mout (*Vie ou mort*).

DEPUIS LA REVOLUTION DE 1952

Le mouvement révolutionnaire s'est intéressé très tôt à l'avenir du cinéma égyptien. Si le recul n'est pas suffisant pour que les effets de certains conseils ou réformes soient devenus réels, il semble possible d'examiner les résultats partiels acquis à ce jour.

Au mois d'août 1952, un délégué du Mouvement Militaire se rendit auprès du Syndicat des cinéastes et tint ce langage aux techniciens : « Nous voulons des scénarios intelligents qui donnent aux spectateurs l'occasion d'apprendre quelque chose d'utile. Tout nouveau film doit avoir une portée culturelle, sociale et documentaire. Evitez le plus possible de faire des films dont chants et danses sont la base. Nous n'interdisons pas les films comportant quelques chansons et une ou deux adnses, mais il faut qu'elles viennent à propos. Enfin, nous jugeons indispensable l'utilisation du cinéma pour éduquer les masses. »

Ceci entendu, les représentants des différentes branches cinématographiques demandèrent notamment que le cinéma soit rattaché à un ministère de la Propagande et non plus à celui des Affaires sociales, la création d'un Institut des Hautes Etudes pour l'Art du Cinéma, l'assouplissement de la censure afin qu'un film ne soit pas retiré de l'affiche après avoir été précédemment approuvé par les censeurs et *pour que les cinéastes « puissent photographier les endroits publics, les bâtiments* officiels ou militaires sans aucune opposition ». D'autres demandes concernèrent l'amélioration des scénarios en proposant une participation des intellectuels à leur élaboration, l'épuration d'une profession « assiégée par un nombre d'intrus qui n'ont aucun sens de l'art », et le doublage des bons films étrangers jusqu'alors uniquement et obligatoirement sous-titrés en arabe et en français.

Octobre vit la création d'un ministère de l'Orientation nationale dirigé par M. Fathi Radouan et auquel ne fut rattachée que la censure cinématographique.

VERS LE MONDE REEL

Depuis cette date quelques réalisateurs égyptiens se sont efforcés d'abandonner les chemins trop fréquentés qui mènent à un monde conventionnel et sans résonance, pour se rapprocher de l'univers réel.

Min Araq Guebini (*A la sueur de mon front*), présenté en novembre 1952, a introduit en Egypte la tendance réaliste ou tout au moins vériste. Précédemment, sous le régime Farouk, Youssef Chahine, en transportant avec *Ibn el Nil* (*Le Fils du Nil*) le roman de Grant Marshall intitulé « Native Boy », s'était déjà intéressé à la vie d'un paysan qui part pour la ville, se fait enrôler malgré lui dans un groupe de trafiquants de haschich et revient sur ses terres. Mais son film, s'il nous montrait sous un jour assez authentique l'existence misérable du fellah, en laissait de côté l'aspect social et étouffait les moindres revendications paysannes.

Imaginé et réalisé par l'Italien Gianni Vernuccio (qui commença par produire deux films bédouins), *A la sueur de mon front* rappelle *Voleur de bicyclette*. Tout d'abord par son sujet : un homme qui tire sa subsistance de l'utilisation de son camion s'en voit dessaisir par un créancier ; ensuite par sa forme : l'action du film est située dans un véritable village d'ouvriers et les acteurs, professionnels et anonymes, ne sont pas maquillés.

Dans *Aïcha*, Gamal Madkour retrace la pénible existence des innombrables vendeuses de billets de loterie venues des quartiers populaires et des taudis. Les personnages sont toujours ceux du mélodrame : la jeune fille pure est encore vendue par son misérable père à un homme riche mais, nouveauté, celui-ci la protège au lieu de la posséder, lui permettant de s'instruire et d'épouser, plus tard, un jeune médecin. Les décors effrayants des quartiers surpeuplés où croupissent de pauvres familles insufflent à l'histoire une nouvelle vigueur par leur cachet d'authenticité.

Avec *Raya et Sekina,* Salah Abou Seif qui, dans *Osta Hassan,* s'était intéressé à la vie d'un ouvrier devenu le protégé provisoire d'une riche personne attirée par son caractère viril, illustre un authentique fait divers assez proche de *Monsieur Verdoux* et de *Arsenic et vieilles dentelles* : l'assassinat, à Alexandrie, aux environs de 1925, de quelques dizaines de jeunes femmes par deux monstres féminins véritables chefs de gang. Le souci du réalisme est poussé jusqu'à l'utilisation de ce dialecte qui permet à la pègre d'Alexandrie de se reconnaître.

Si les Européens connaissent *L'Epervier du Nil,* film italien de Gentilhomo joué par Silvana Pampani et Vittorio Gassmann, peu d'entre eux savent qu'une version égyptienne de ce film fut réalisée parallèlement par Salah Abou Seif sous le titre *El Sakr* (*L'Epervier*).

Pour lutter à sa façon contre la corruption, une jeune femme (Samia Gamal) s'efforce d'améliorer le sort des nomades en leur conseillant de s'intéresser à l'agriculture. Aussi, afin de favoriser des travaux hydrauliques signe-t-elle un contrat avec un groupe d'hommes qui se révèlent être des aigrefins décidés à chasser une tribu de ses terres. Mais l'Epervier (Emad Hamdi), sorte de néo-Zoro, chassera les usurpateurs et assistera la jeune femme dans ses efforts.

Nous n'étions avec *El Sakr* qu'au XIXᵉ siècle. Il s'agissait donc d'Histoire. Avec *El Wahche* (*Le Monstre*), ce sont les années 1930 qu'aborde Salah Abou Seif. Le point de départ du film est une histoire réelle située dans la campagne de la Haute-Egypte. Une ferme a été incendiée et un gardien tué. Qui est l'assassin ? Un monstre rongé par l'opium, que la population terrorisée n'ose pas dénoncer à la police. Mais un officier de la Sûreté nationale, qui vient d'être affecté dans la région, s'acharne à tendre un piège au criminel. Celui-ci, qui dispose de l'appui complaisant d'un pacha vénal et aussi de quelques tueurs à gages, décide d'enlever le fils du policier afin d'échanger la vie de l'enfant contre un arrêt des opérations répressives. Le monstre s'empare ensuite du policier et le jette dans une fumerie où se produit une belle danseuse protégée par El Wahche.

Finalement, avec l'aide de celle-ci, le lieutenant de police parvient à s'évader et il capture le monstre à l'issue d'une longue et très brutale chasse à l'homme.

El Wahche marque un net progrès si on le compare aux bandes qui nous sont venues antérieurement des huit studios égyptiens. L'action est menée avec plus de vigueur et les scènes s'enchaînent les unes aux autres sans incohérence. La photographie de Abou Nasr possède, elle aussi, une meilleure qualité, elle fouille davantage les visages et les paysages et certains moments chantés, tels ceux qui ont pour cadre la fumerie, approchent de la classe internationale.

Côté interprétation, si Anwar Wagdi paraît un peu pataud dans le rôle de l'officier de police, Mahmoud el Méligui (El Wahche) et Abbas Farès (le pacha) font d'excellentes compositions. Enfin, la belle Samia Gamal agrémente de ses charmes apparents et de son talent de danseuse cette bonne production.

Mais c'est surtout *Serà fil Wadi* (*Ciel d'enfer*) qui mérite l'attention. En effet, ce film est assurément, sans exagération ni complaisance, le meilleur ouvrage produit à ce jour en Egypte. Le thème central ne se limite pas, comme à l'accoutumée, à l'opposition de la bédouine et de l'homme venu des villes ou le contraire, ni à l'aventure sentimentale d'un chanteur de charme ; mais il aborde, il est vrai avec beaucoup de timidité, la question de la redistribution des terres. Le premier titre original, traduit en français, signifiait « La Révolution du Nil ».

Un jeune agronome, fraîchement diplômé de la Faculté d'Agriculture du Caire, et partisan de la réforme agraire commencée par le nouveau régime, regagne la Haute-Egypte. Il entre en guerre contre un pacha tyrannique exploitant les ouvriers et n'hésitant pas à se servir des méthodes les plus viles, comme la destruction d'un barrage, l'assassinat, pour ruiner les paysans qui cultivent avec l'agronome des champs de canne à sucre, en utilisant les méthodes modernes permettant un meil-

leur rendement. Finalement, le jeune homme triomphera, emportant, par surcroît, le cœur de la fille libérale du pacha.

Ce qui nous surprend heureusement dans *Sera fil Wadi*, c'est surtout le rythme de l'action qui se rapproche, par sa vigueur, d'une narration de cinéaste américain. Le film n'en perd pas pour cela son caractère égyptien qui lui est donné par les personnages, leurs attitudes, leurs gestes. Mais on devine sous chaque image la tentation de l'Occident éprouvée par le jeune réalisateur Youssef Chahine, qui a d'ailleurs fait un stage à Hollywood. Le dernier épisode du film, cette longue et angoissante poursuite entre les colonnes des temples antiques, utilise d'ailleurs le procédé dramatique du « suspense » dont l'Anglais Alfred Hitchcock s'est fait l'instaurateur et le champion aux Etats-Unis. Mais cette influence n'est pas mauvaise puisqu'elle a permis un décrassage du cinéma égyptien encore accentué par le choix des interprètes. Chahine a découvert un inconnu, Omar el Chérif, pour jouer le rôle du jeune agronome et son choix s'est avéré juste. Peut-être Omar el Chérif manque-t-il encore d'assurance, mais sa beauté de visage et de corps nous permet enfin de voir un véritable jeune premier égyptien viril, sain, athlétique.

Aux côtés d'Omar El Chérif, Faten Hamama paraît un peu effacée, tandis que Zaki Rostom et Farid Chawky, fidèles à leurs conceptions dramatiques, soulignent toujours avec insistance les attitudes et pensées de leurs personnages.

*
* *

DE LA RELIGION...

Quelques cinéastes égyptiens s'attachent également, depuis peu, à retracer par l'image la vie du Prophète ou celle de certains saints de l'Islam.

C'est à Taha Hussein, dont André Gide traduisit *Le Livre des Jours*, que l'on doit le scénario de *Zouhour El Islam* (*L'Aube de l'Islam*) écrit d'après son œuvre « En marge de la vie du Prophète ».

Ce film à grand succès évoque la lutte de Mahomet contre les Koreïchites qui, dans la Kaaba, adoraient des idoles, ses efforts pour enseigner publiquement la religion, les persécutions dont furent victimes les premiers disciples du Prophète, la fuite vers Médine des Musulmans traqués et leur retour victorieux à la Mecque.

Zouhour el Islam respecte les textes divins beaucoup mieux que ne le font, par exemple, les aventures prétendues bibliques nées à Hollywood et dans lesquelles le sacré n'intervient d'ailleurs pas, ces productions s'adressant aussi bien aux croyants qu'aux athées.

Cette fidélité égyptienne tient au fait que ni la censure, ni les spectateurs ne laisseraient gauchir les événements retracés par le Coran et dont ils connaissent parfaitement l'imbrication. A ce propos la représentation de toute image du Prophète étant proscrite par le livre sacré, *Zouhour el Islam* ne nous montre Mahomet que de dos ou parfois en ombre.

C'est Ahmed el Toukhi qui signa *Intissar el Islam* (*Victoire de l'Islam*) devenu en Afrique du Nord *Fadjr el Islam* (*Les débuts de l'Islam*).

Il s'agit, si l'on veut, d'une suite dans le temps de *Zouhour el Islam*. Un Musulman, après avoir séjourné à la Mecque, rentre dans sa tribu afin d'en convertir les membres à la religion de Mahomet. Mais il se heurte à l'opposition d'un homme soupirant pour la même belle que lui. Après avoir subi des tortures, le disciple du Prophète éliminera son adversaire, épousera sa douce amie et convertira toute la tribu à l'Islam.

Ce film, confus quant à son scénario et photographié sans aucun soin, fut suivi

par *Sayed el Badaoui* (*Sayed le Bédouin*), évocation de ce saint, né à Fez au Maroc, qui mourut en Egypte non sans avoir combattu en Irak une princesse impie à laquelle il fit ensuite épouser l'Islam.

Citons encore une vie du premier prédicateur du Prophète : *Bilal, muezzin el Rassoul* (*Bilal le muezzin*), également de Ahmed el Toukhi, et mentionnons que Taha Hussein écrit actuellement pour le cinéma une vie de Fatma Zohra.

...A LA POLITIQUE

La rigoureuse censure de l'ex-roi avait interdit, pour des motifs restés secrets, *Yascot el Isti' mar* (*A bas l'impérialisme*) produit, écrit, dirigé et interprété par Hussein Sedky. Les nouveaux dirigeants du Caire libérèrent ce film, que des cinéastes égyptiens m'ont dit médiocre et qui retrace la vie contemporaine d'un Egyptien luttant, par ses écrits puis par le combat direct, contre les troupes britanniques stationnées dans la zone du canal de Suez.

A bas l'impérialisme, œuvre patriotique, constitue en fait la suite de *Moustapha Kamel*. Cette bande conçue par Maître Fathi Radouan et que Ahmed Badrakhan commença à réaliser dans les derniers mois du régime Farouk, évoque l'existence du fondateur du « parti national » dont le mot d'ordre était avant 1909 : « L'Egypte aux Egyptiens ».

Un autre sujet récent : l'affaire des armes défectueuses livrées par des escrocs du Royaume à l'armée égyptienne qui combattait les Israëliens en Palestine, a permis à Gamal Farès d'écrire, de produire et d'interpréter *Ard El-Abtal* (*Terre de Braves*) que dirigea Niazi Moustapha. Il ne semble pas toutefois que ces bandes, qui nous sont inconnues, soient appelées à se multiplier en raison des problèmes de politique internationale que doit résoudre le régime Nasser et que leur discussion sur l'écran pourrait envenimer.

LA TENTATION DE L'OCCIDENT

Actuellement plusieurs jeunes cinéastes égyptiens conscients de l'importance de leurs responsabilités s'efforcent d'acquérir une connaissance approfondie de leur métier avant d'entreprendre toute production. Au Caire même, depuis 1954, l'opérateur Abdel Aziz et les metteurs en scène Salah Abou Seif et Ahmed Badrakhan donnent des cours de cinéma au conservatoire du Théâtre, mais c'est surtout en Occident que les jeunes vont chercher et recueillir des leçons. On les rencontre à Paris dans les locaux de l'I.D.H.E.C., dans les studios de Hollywood ou dans ceux d'Italie. De leurs séjours ces boursiers rapportent au Caire l'indispensable connaissance de l'outil et la manière de s'en servir avec profit ; toutefois, les connaissances théoriques, agrémentées parfois de travaux pratiques, risquent, lorsqu'elles seront appliqués par ces néophytes attentifs, de rapprocher la forme du cinéma égyptien de celle du septième art occidental. Au-delà il est même possible qu'ayant subi une influence technique très profitable et n'entamant pas leur intégrité spirituelle les jeunes Egyptiens ne soient enclins à prendre surtout aux Américains, mais également aux Italiens et aux Français, certains de leurs sujets ou tendances.

Déjà, dans le film policier *Al Manzel Rakm* 13 (*La Maison n°* 13), Kamal el Cheikh et son scénariste Ali el Zorkany ne sont pas éloignés de certaines productions américaines de 1946-47 quand ils nous proposent les aventures d'un homme malade que son médecin hypnotise et pousse au crime. L'inévitable poursuite termine cette production policière, genre très rare en Egypte.

La psychanalyse intervient également dans une réalisation de Mahmoud Zulficar, *El Chak el Katel*, pour guérir un homme marié d'un complexe de persécution.

Récemment Farid el Attrache a refait *Chanson Eternelle* (*Lahn el Kouloud*) et Niazi Moustapha, dans *Min Aya Laka Haza* (*D'où te vient ceci*) n'a pas oublié

le facétieux M. Topper lorsqu'il nous narre avec humour l'histoire d'un homme devenant invisible pour mieux lutter contre un escroc et coureur de dot de grande classe.

Enfin, nous avons vu que Gianni Vernuccio a importé d'Italie avec *Min Araq Quebini* (*A la sueur de mon front*) une volonté de réalisme que l'on a retrouvée dans *Haya wa Mout* (*Vie ou mort*) de Kamal el Cheikh, histoire tournée en grande partie dans les rues du Caire et qui nous montre, comme dans *Sous le ciel de Paris* de Duvivier et, surtout, *Danger de mort* de Gilles Grangier, une enfant recherchant le médicament qui sauvera un malade. Signalons encore que, pour la première fois, un film à sketches va être entrepris prochainement en Egypte.

Ces rapprochements de thèmes nous conduisent à examiner la collaboration artistique et financière entre l'Orient et l'Occident. Celle-ci devient chaque mois plus précise et plus importante.

En effet, les relations cinématographiques du Caire avec d'autres capitales de l'Ouest se sont considérablement développées depuis 1952.

Jusqu'en 1949 les cinéastes étrangers s'étaient limités à recueillir en Egypte des images plus ou moins suggestives d'intrigues situées dans un Orient assez vague et où les Egyptiens apportaient la couleur locale si appréciée qui se résumait à l'enregistrement de ceci : caravanes de chameaux en contre-jour ; danses du ventre et, bien sûr, pyramides et sphinx. Citons *Jéricho*, avec Paul Robeson où parut pour la première fois Kouka ; *César et Cléopâtre* de Gabriel Pascal ; *La Route du Caire*, de David Mac Donald qui eut comme assistant Hamada Abdel Wahab, et que l'on doubla en arabe.

ROME

La première co-production Le Caire-Rome, entreprise sous la forme d'une version égyptienne et d'une version italienne fut *El Sakr* que nous avons commenté plus haut. Par la suite, Gianni Vernuccio tourna deux autres films bédouins, *Demaa al Sahraa* (*Du sang sur le sable*) puis *Emra'a min naar* (*Vengeance d'amoureux*), qui, doublés en italien, furent présentés dans la péninsule, tandis que Hussein Sedky réalisait en deux versions *Maaraket el Hayat* (*Bataille de la vie*). Enfin Alessandrini dirigea lui aussi, en deux langues, sous le titre *Amina*, une remouture de son *Furia*, fameux rossignol sur la chaleur du désir féminin.

Toutes ces bandes n'eurent qu'un succès financier médiocre et ceci ajouté à des qualités dramatiques limitées arrêta net la suite de ces expériences malheureuses de bi-linguisme.

LONDRES

Avec la Grande-Bretagne toute collaboration cinématographique a cessé depuis les événements du canal de Suez. Le film qui devait être dédié à la gloire du colonel Lawrence a été abandonné et les Britanniques furent contraints de venir terminer en Algérie leur bande *Au Sud d'Alger*, qui devait primitivement dérouler son action — la recherche d'un trésor — dans la Vallée des Rois et s'intituler *Le Masque du Moloch*.

HOLLYWOOD.

Si les rapports du Caire avec Londres sont suspendus, ceux établis avec les cinéastes des Etats-Unis ne font que s'amplifier. D'accord, Orson Welles n'est pas evnu pour je ne sais quel projet de biographie de Farouk et nous le regrettons ; de même Gene Markey a écarté, comme Lord Kichener, le *Mohamed Ali* qu'il devait produire en technicolor avec l'appui de Farouk, et nous attendons le *Joseph en Egypte* annoncé avec Errol Flynn et Yvonne de Carlo.

En revanche, en 1954, les Egyptiens ont travaillé pendant plusieurs mois sous les ordres de Robert Pirosch et du cameraman de *Quo Vadis* Robert Surtees à *La Vallée des Rois* où danse Samia Gamal ; avec Howard Hawks à ce *Land of Pharos*

imaginé par Faulkner, et avec Gregory Ratoff pour *Abdullah the Great*, qui fut entièrement tourné en Egypte. Pour ce dernier film l'argent est d'ailleurs venu du Caire et de Rome, mais c'est de Hollywood que Lee Garmes a apporté son talent de chef opérateur.

Enfin, Cecil Blount de Mille s'est déplacé pour enregistrer plusieurs scènes à grande figuration de sa 71[e] œuvre, son testament cinématographique coûtant deux milliards et demi et réalisé en Vistavision et en Eastmancolor. Il s'agit d'une réédition des *Dix Commandements*.

Cecil Blount de Mille a obtenu du gouvernement Abdel Nasser de disposer d'un corps de cavalerie égyptien. Celui-ci l'a ainsi aidé à mieux raconter la vie de Moïse sur les lieux qui le virent à l'œuvre. Et devant cette situation une personnalité locale fit remarquer avec nostalgie : « Les Américains ne sont pas très délicats de venir nous faire battre sur le sol d'Egypte par les Hébreux ! » Précisons qu'avant le tournage certains journalistes demandèrent à la censure locale de relire le scénario, tandis que d'autres, plus futés, soulignaient l'intérêt pour l'Egypte des investissements cinématographiques américains. Cette dernière opinion a prévalu et ne fera que se généraliser dans les mois à venir.

BONN...

Avec l'appui du gouvernement fédéral allemand les Egyptiens devaient entreprendre une co-production retraçant les exploits de « Haroun el Rachid », mais on s'aperçut vite au Caire que les producteurs locaux figuraient sur les listes des personnes épurées par le régime. Les projets s'évanouirent donc rapidement.

En revanche, l'on parle de nouveaux contacts qui permettraient à Rolf Hansen de filmer en Egypte *L'Ennemie bien aimée*. Déjà, plusieurs courts métrages de propagande en faveur de l'Egypte ont été entrepris par des cinéastes venus de Bonn.

ATHENES

Avec la Grèce, les Egyptiens entretiennent deux sortes de rapports. Des films grecs, vaudevilles ou méchants mélodrames, sont tournés en co-production dans les studios du Caire par des cinéastes hellènes ou italiens avec des interprètes venus d'Athènes. Signalons que la jolie pochade *Réveil du Dimanche*, qui fit applaudir à Cannes le nom du metteur en scène Michel Cocoyannis, a été montée au Caire, dans les studios Mahas, par Albert Naguib, citoyen égyptien tout comme l'assistant-réalisateur Anis Nohra et le cameraman.

D'autre part, dix ou douze films venus des studios athéniens sont présentés chaque année sur le territoire égyptien où la minorité grecque est importante.

ET PARIS...

Avec la France il y eut aussi, ces dernières années, de grands projets. Tout d'abord un *Carrefour Impérial*, fresque à la gloire de Ferdinand de Lesseps d'après un scénario de Bernard Zimmer que devait mettre en scène Raymond Bernard. Cette œuvre que Pierre Fresnay eût interprétée, aurait contrebalancé, en insistant sur le rôle de la France, le *Suez* très anglophile tourné aux Etats-Unis.

Ensuite, Gérard Philipe devait jouer dans *El Hakim*, de John Knittel, roman connu aussi sous le sous-titre *Docteur Ibrahim*. De son côté Edmond Audran répétait souvent son intention de réaliser une grande œuvre sur la danse depuis l'époque des Pharaons. Enfin, Abel Gance projeta, pendant plusieurs années, de mener à bien sur le sol égyptien *La Divine Tragédie* de ses rêves.

Finalement, c'est le bon vétéran Marco de Gastyne qui, sans publicité, tourna à Louqsor, en couleurs et selon le procédé français pour écran large « Cinépanoramic » *L'Or des Pharaons* dont nous vîmes à Cannes de magnifiques images prises à l'intérieur des tombes royales. En bref, cette production dans laquelle joue Youssef

Wahby retrace les inexplicables et subits décès des archéologues qui, en 1922, découvrirent les vestiges du tombeau de Toutantkamon.

Depuis, Bernard Borderie a enregistré en Haute-Egypte les images en Eastmancolor et en Cinémascope de *Fortune carrée*, et Louis Cuny se prépare à y commencer *La Fille des Sables*, co-production franco-égyptienne où nous verrons Georges Marchal, Omar et Chérif et Maryam Fakhreddine.

L'ENIGME DU SPHINX

Que résultera-t-il de tout cela ? Il est mal aisé d'assurer que l'Orient subira l'influence de l'Occident sur un plan autre que celui de la technique. Pourtant, l'évolution sociale de l'Egypte vers un modernisme né à l'Ouest et synonyme de progrès, se répercutera sur le cinéma de la vallée du Nil. Il s'en suivra, là aussi, une coupure intérieure que l'on décèle déjà.

En effet, actuellement, les cinéastes égyptiens se trouvent devant ce dilemme : pour leur marché intérieur et celui des pays islamiques, indépendants ou dépendants, ils doivent satisfaire un vaste public, peu cultivé mais en évolution, par des films d'action, de chants et de danses tournés généralement en un mois, dont les scénarios devront être rafraîchis, les vedettes plus diversifiées et la présentation technique améliorée, sous peine d'une rapide désaffection du public populaire (8). L'utilisation de plusieurs procédés d'impressions en couleurs n'a pas, jusqu'à présent, agrémenté les productions du Caire qu'il s'agisse de *Marouf El Eskafi*, dont seule la dernière bobine était en couleurs, indéfinissables d'ailleurs, de la comédie *Baba Ariss* (*Papa veut se marier*) et d'une aventure légendaire fondée sur un quiproquo par travesti : *Sett El Hosn* (*Une fée au désert*). Ces deux dernières bandes, tournées en 1950 selon le brevet Rouxcolor par Armand Roux et Willy, l'opérateur habituel de Marcel Pagnol, n'ont pas plus d'intérêt que la comédie musicale *El Hob el Kattal* (*L'amour qui tue*) et *Nahayet el Kessah* (*La fin du roman*) impressionnées en Gévacolor, procédé pourtant apprécié.

Toutes ces tentatives pour colorier de grands spectacles ne peuvent prétendre approcher les résultats du Technicolor américain, même le moins bien employé, qui nourrit si bien le spectateur. Pour ces raisons nous attendons la prochaine réalisation en Eastmancolor, annoncée par le producteur de *Ciel d'Enfer*.

D'autre part, afin de pouvoir affronter sans ridicule les grandes nations dans les compétitions cinématographiques internationales, comme ils l'ont fait pour la première fois avec bonheur lors du VIIe Festival de Cannes, les Egyptiens, qui doivent organiser un Festival mondial du film à la fin de 1955, au Caire, devront retenir des scénarios puisés dans leur patrimoine social, historique ou littéraire, en perfectionner la construction dramatique, élaguer les dialogues souvent improvisés sur le plateau, soigner la photographie et les « raccords » de plans, et cela sans oublier qu'ils appartiennent à un pays ayant sa couleur particulière. C'est en pensant ainsi que les Japonais réalisèrent *Rashomon*, *La Légende du Grand Bouddah* ou *Les Enfants d'Hiroshima* ; l'Inde, *Deux hectares de terre;* le Brésil, *O Cangaceiro* et d'autres nations d'Amérique latine leurs remarquables documentaires. L'Egypte s'engagera-t-elle dans une semblable direction ? Nous l'espérons pour l'avenir du cinéma, de l'art et de l'intelligence féconde.

MAURICE-ROBERT BATAILLE. *Alger*, 1955.

---

(8) Signalons que le réalisateur égyptien Kamel Moursi a tourné en 1949, dans les modestes studios de Bagdad, la première et médiocre coproduction avec l'Irak ; *Leila fil Iraq*, jouée par le Libanais Mohamed Salman. La première bande irakienne avait été réalisée un an plus tôt par les Français André Chotin et Jacques Lemare. Les acteurs s'appelaient Aziz Tewfik et Ibrahim Galal, et le film s'intitulait *Alia Wa Assam* (*Alia et Assem*).

A Beyrouth, le producteur libano-américain Artine Tourabian a financé *Arouss Lebnan* (*La Belle du Liban*), comédie dramatique avec chansons, tournée par l'Egyptien Hussein Fawzy avec, comme vedettes, Mohamed Salman et Hamdane.

Ces tentatives malheureuses n'ont pas eu de lendemain.

Jacques Audiberti

BILLET XI

Rien n'est plus tentant, rien n'est plus difficile qu'un parallèle entre le livre et le cinéma.

Découvre-t-on, concernant l'un ou l'autre, quelque trait qui lui semble particulier ? Sur-le-champ, un malaise surgit. Ce trait, le concurrent le possède aussi !

Naturellement, les domaines essentiels demeurent distincts. Le livre éveille, ébranle des images. Le cinéma, carrément, les fait voir. Le parallèle envisagé ne peut porter que sur les marges, les incidences, les atmosphères et les utilités respectives. Mais c'est là que l'intervalle titube et que les droites se gondolent.

Comment affirmer, par exemple, que le film vieillit plus vite que le livre ? Ici, qu'il soit bien clair que, parlant du livre, nous parlons du roman surtout. Cette promptitude du film à se démoder provient, en grande partie, du vêtement féminin, ornement corrupteur dont la désuétude, pour se manifester, ne réclame que quelques mois. La comparaison des deux procédés, toutefois, ne porte que sur une cinquantaine d'années, au cours desquelles le déchet dans la pellicule n'est pas plus grand, relativement, que dans la paperasserie. Epaisseur effrayante de papier journal où quelque rat bibliothécaire, à la Nationale, fouille de loin en loin ! Volumes qui méritèrent l'amour, et qui l'eurent, *David Golder*, *Lewis et Irène,* même *L'Atlantide,* qu'on peut, au choix, lire de plain-pied ou, déjà, d'un œil antiquaire, apprécier dans leur rapport à l'année d'origine et pour l'agrément raffiné des distances de temps marquées par un monde léger de détails périmés !

Que le roman soit, jusqu'ici, par excellence, le trajet commun du livre et du film n'empêche que divers genres littéraires, du conte au poème, ont leur équivalent à l'écran.

Certes, si les bandes animées suggèrent d'assez près les pistes féeriques du rêve éveillé, les enchaînements de la pensée pure ne sont pas, en principe, du ressort de la caméra. Néanmoins, le petit film publicitaire de l'entracte, sur les tissus écossais, propose avec brio le rythme et les ressacs d'une démarche mentale. Dans un ton analogue il serait, à la rigueur, possible de mettre en scène la page fameuse où Henri Poincaré relate comment il en vint à définir sa théorie des fonctions appelées, par lui, fuchsiennes.

Cette perspective, d'ailleurs, est assez alarmante pour nous autres roseaux d'écritoire. Les mots représentant les objets et permettant de les aligner, de les recenser, de les combiner, cette fabuleuse spécialité humaine se trouve menacée de près par le dispositif inverse immédiat, selon quoi les objets remplaceraient les mots, soit dans leur usage déterminé, soit dans leur empire général. D'ailleurs, en gros, ceci se produit sitôt qu'interviennent signaux, radars, photomontages, numéros minéralogiques et

zéros millionnaires des billards électriques. Alors une élocution non alphabétique nous renseigne et nous émeut. Pour nous en tenir aux formes familières du cinéma, certains moments visuels, imprimés dans le souvenir, jouent le rôle de ces tenaces et lumineux lambeaux de phrases, le plus souvent célèbres, qui habitent notre esprit. Je citerai, entre tant, dans un film anglais tout bref sur un meurtre parfait, ou qui se voulait tel, l'instant où l'assassin, après avoir opéré sous un déguisement carnavalesque, dont il s'est ensuite débarrassé, reprend le train, les yeux enchantés par la plénitude secrète de son triomphe, mais il ne s'aperçoit pas que, par une fissure de son bagage, s'échappent des confettis, qui le feront prendre. Néron dit : « J'ai le fer ». Le ver dit : « J'ai le temps ».

Nous en sommes au temps où le langage meurt dans un pullulement optique qui le remultiplie. Un titre tel que *08/15* en chiffres, précise à merveille ce que nous imaginons d'un monde où les figures de style ne se composeraient plus de lettres et de paroles. Mais, bien plus qu'en raison de cette formule millimétrique et balistique, ce film est à retenir pour la sensationnelle vertu visuelle de ses effets militaires. Vertu plus frappante, plus déconcertante que toute description rédigée.

Rue Bonaparte, une salle venait juste d'afficher le panneau publicitaire de ce train de huit heures quarante-sept feldgrau. Cependant, à quelques mètres, sur un banc, une vieille femme de ménage confiait à un type âgé, en bleu de serrurier : « Hier, les enfants sont venus. On a fêté la Libération. On a mangé, quoi ! C'est une fête ! La Libération ! »

Dans les événements fâcheusement historiques que nous avons vécus, je ne discerne, où que je tourne mes regards, qu'une morose atrocité. Cette fourmi en ruines célèbre l'anniversaire d'une journée aussi dramatique et ridicule que toutes celles d'une période à ne pas prendre avec des pincettes. Que peut-elle m'inspirer, sinon une rapide attention entomologiste? Cependant, dans *08/15,* le caporal Asch fait de son mieux pour moraliser et fortifier le morceau d'infanterie allemande dans lequel il est incorporé, sous le règne d'Adolf Hitler. Il s'en tire si bien que l'autorité supérieure, représentée par un commandant, la finesse et l'intelligence en personne, le nomme sergent, en plein ciel de bonhomie, à mille lieues de la cruauté zoologique de *Tant qu'il y aura des hommes* et même du ricanement d'un Courteline sans désespoir et sans espoir. Cette histoire régimentaire m'a déplu. Parce que la croix gammée est brodée sur les vareuses ? Parce que les militaires, quand ils sont tête nue, saluent leurs chefs en tendant le bras ? Non pas ! Ces instantanés ne sont pas en eux-mêmes plus répugnants que les cancers atomiques japonais de marque américaine.

Ce qu'il y a, c'est que cette juxtaposition visible, par la grâce du cinéma, ici ces bonnes gens de la rue Bonaparte qui s'imaginent qu'on les délivra de certains uniformes maudits, là ces mêmes uniformes mis en valeur, avec une affectueuse allégresse, dans la sympathie de l'être vivant pour son propre fumet caleçonnant, une telle juxtaposition engendre et précise la fatigue du gaspillage mythologique et du néant laborieux où s'entrecroisent les diverses justes causes et bonnes raisons du bafouillage politique humain. Ni *Le Dernier Pont,* ni l'admirable *Autant en emporte le vent,* où la guerre est une fatalité dont s'accommodent tant bien que mal nos destinées haletantes et tronçonnées, n'atteignent à la gentille horreur de ce *08/15* et de ce caporal intelligent qui travaille si bien à la gloire d'une armée dont nous avons eu plein le dos.

Pour le coup, par la grâce de la suggestion plastique, le roman filmé choque et frappe de plus près que le roman écrit.

Jacques AUDIBERTI.

LETTRE DE NEW YORK

par Hermann G. Weinberg

New York, Octobre 1955.

Après tous ces mois de silence, quels sont les derniers événements dans le cinéma américain ? D'abord, ce qui retient l'attention, c'est l'éternel problème de la censure, surtout envers les films étrangers. *Le Salaire de la Peur*, par exemple, va subir de considérables modifications pour son exploitation générale (dans une version doublée en anglais) et la fin sera probablement coupée — c'est-à-dire que l'on pense terminer le film sur Mario (Yves Montand) dansant sur la route avec son camion vide au son des joyeux accords de la valse du *Danube Bleu*. Donc : happy end. Ce projet, sans doute, est destiné à plaire moins aux censeurs qu'au box office, la fin originale ayant été jugée trop pessimiste. Ceci peut ou ne peut pas se produire, toujours est-il que pour l'instant ce projet est à l'étude, ce qui ne fait qu'éclairer une fois de plus une des multiples facettes de ce « gay American temperament » dont vous avez dû entendre parler. Quant aux censeurs, ils réclameront que la petite servante (interprétée par Vera Clouzot) n'expose pas tant sa poitrine quand elle rampe sur le plancher vers Mario. Egalement que lorsque son patron, dans une brusque bouffée de désir, lui ordonne de monter dans sa chambre, ce soit en lui demandant de *balayer cette chambre*. Quant à la raison pour *laquelle le patron la* suit peu après, le public comprendra peut-être que c'est pour l'aider à balayer la pièce. *Sic semper*, les censeurs ! Le Code de Production de son côté a refusé d'accorder le sceau tant convoité de son approbation au film anglais *I am a Camera*, à moins que toutes allusions à un avortement et à certains rapports sexuels soient supprimées. Les distributeurs refusent, d'autres films contenant de telles allusions ayant déjà reçu antérieurement l'approbation du Code de Production. Leur appel aux directeurs de la Motion Picture Association, responsable de ce code d' « auto-censure morale » ayant été rejeté, les distributeurs (groupés en une nouvelle organisation indépendante, la Distributors Corporation of America, en lutte ouverte avec les six grandes compagnies de production qui elles se plient au code) ont menacé d'intenter un procès pour entrave au commerce. Cette action sans précédent marquera une date importante si elle est couronnée de succès : il faudra soit abolir ce code périmé, soit le reviser et le remanier *sérieusement*.

Les films étrangers sont rarement approuvés par le Code de Production ; leur exploitation a donc peu de chances de s'étendre aux grands circuits, mais reste limitée aux petits « theatres d'art ». Jacques Flaud, Directeur Général du Centre National de la Cinématographie, a étudié ce problème avec les distributeurs de films étrangers lors de son passage à New York, mais reste à voir dans quelle mesure la situation peut être améliorée. Afin d'assurer la propagande pour le film français en Amérique, un plan est à l'étude pour la création d'un Centre du Cinéma Français à New York (semblable à l'Italian Film Export Office de New York, sauf que le Centre du Cinéma Français ne se lancera pas lui-même dans la distribution de films).

En attendant, *Le Blé en Herbe* fait vaillamment ce qu'il peut pour aider à l'abolition de la *censure d'état aux Etats-Unis*. En plusieurs occasions, il a déjà servi de *deus ex machina* pour prouver devant les tribunaux l'arbitraire de la censure dans plusieurs villes américaines. Ce film étranger, ou un autre (car il est fort douteux qu'un grand producteur américain oserait « tester » ainsi un de ses films devant les tribunaux) risque de mettre en cause la légalité

même (c'est-à-dire la constitutionnalité) de la pré-censure telle qu'elle existe pour l'instant devant le plus haut tribunal américain, la Cour Suprême. *La Ronde*, de Max Ophuls et *Le Miracle* de Rossellini, tous deux soutenus par la Cour Suprême, n'entraînèrent pas un verdict définitif. Il est à souhaiter que *Le Blé en Herbe* ou un autre film force la Cour Suprême à se prononcer une fois pour toutes sur la constitutionnalité de la pré-censure. Pour obtenir cette victoire, il ne faut que du courage et de l'argent.

En attendant, les films étrangers, ce qui revient à dire les films français et italiens, en restent au *statu quo*, sauf que la saison à venir promet d'être la plus active depuis la guerre ; plus d'importations, plus d'optimisme pour leur exploitation. Parmi les films étrangers récents, peut-être que le plus grand succès financier a été réalisé par *Les Portes de l'Enfer*.

Quant aux nouveaux films américains, que puis-je vous en dire ? Que le nouveau spectacle de la M.G.M., *The Prodigal*, n'est qu'un travesti sur l'histoire biblique de l'enfant prodigue ? Mais vous l'aviez déjà deviné. Que *Mambo* (plus américain qu'italien) est un soporifique de la meilleure sorte ? Si vous l'avez vu, vous le savez. Que *Not as a Stranger*, à cause de tout son prêchi-prêcha sur les mystères de la profession médicale, n'est rien d'autre que ce que nous appelons ici de l' « opéra-savon », sorte d'ouvrage sentimental dont les femmes se régalent à la Télévision tout en lavant le linge familial ? Que *Marty* est le film le plus surestimé de l'année, même si finalement il vaut d'être vu pour sa simplicité rafraîchissante ? (Bien supérieur était dans un genre similaire *La Foule* de Vidor ou *Umberto D* de de Sica !) Que le nouveau film de Disney, *Lady and the Tramp*, est d'une bêtise insipide, bien qu'un merveilleux duo de chats siamois vaille le dérangement ? Que *Mr. Roberts*, loin d'égaler la verve de la pièce, est souvent amusant, comédie turbulente sans trace d'esprit (mais non pas de sentimentalité — *Mr. Roberts* en a la bonne ration que l'on trouve habituellement dans les films américains) ? Que *Son of Sinbad* ramène la timide suggestion hollywoodienne au rang d'un baragouinage stupide ? Dois-je vous dire que dans *The Seven Year Itch* Marilyn Monroë n'intéressera que les fans de Marilyn Monroë ? Je me demande si les Européens comprendront ce film. Cette comédie hypocrite est un échec pour le réalisateur (Billy Wilder) du sardonique *Sunset Boulevard*. La laisse économique a maté un lion furieux de plus dans l'histoire du cinéma, le metteur en scène de *Double Indemnity* et de *Ace in the Hole* — films sans compromis, sans hypocrisie. Je n'ai sûrement pas besoin de vous dire qu'*Ulysse*, version acceptable de la fable pour enfants, est beaucoup moins acceptable pour des adultes qui respectent le souffle épique et la poésie d'Homère. Sylvana Mangano semble avoir réduit sa palette d'actrice à une seule expression — maussade, comme si sa ceinture était trop serrée. Kirk Douglas joue Ulysse comme s'il était un personnage de western. Reste pour cette fois le nouveau film de Bette Davis. *The Virgin Queen*, qui peut ou ne peut pas donner une idée correcte de ce à quoi la fameuse reine d'Angleterre Elizabeth ressemblait (si elle est correcte, l'interprétation de Bette Davis est vraiment très bonne), mais le reste du film est un travesti sur l'histoire anglaise de cette époque. Et *Night of the Hunter*, le meilleur des nouveaux films américains : je le recommande à votre attention, sans aucune réserve. Mis en scène par Charles Laughton (son premier film), c'est une sombre peinture du « gothique américain », une eau-forte d'un « sauveur d'âmes » professionnel : sa soif d'argent pour construire un tabernacle « à la gloire de Dieu » le mènera à sa perte. Pour la première fois, Robert Mitchum se révèle acteur de talent dans le rôle du fanatique de Dieu. Charles Laughton, partant d'un scénario du regretté James Agee, un de nos meilleurs poètes — il travailla notamment avec Huston sur *African Queen*, a insufflé au film un lyrisme latent qui détonne dans la production habituelle d'Hollywood. Pour apprécier pleinement ce film, il est nécessaire de bien saisir le langage populaire américain, mais en aucun cas il ne faut le manquer. On peut chicaner Laughton sur ses emprunts à D.-W. Griffith et aux éclairages du cinéma allemand, mais mieux vaut emprunter à de bonnes sources qu'avoir recours à une « originalité » médiocre. Comme le fait Alfred Hitchcock dont le dernier film, *To Cath a Theef*, est aussi vide qu'un ballon aux jolies couleurs. Sans doute, le spectacle de la Riviera sur le grand écran de la VistaVision est magnifique, mais c'est tout. On a l'impression de regarder évoluer des somnambules. C'est sans conteste le plus mauvais film d'Hitchcock à ce jour et l'un des plus creux de ces derniers temps. En exalter le héros en parlant de son travail dans la Résistance Française pendant la guerre est le « truc » le plus gratuit auquel on puisse penser. Le sang de la Résistance mérite mieux que de jolies tapes sur le derrière !

Pour finir, je dois mentionner la récente exposition du Museum d'Art Moderne, « Cinquante Ans de Cinéma Italien », de *Cabiria* à *Deux Sous d'Espoir* ; le nouveau film expérimental en couleurs de Hans Richter, *8 × 8*, long métrage « métaphysique » sur les échecs ; et une nouvelle revue bi-mensuelle, *Film Culture*, éditée par Jonas Mikas, publiée à New-York, 215 West 98th Street, que je recommande chaudement à tous ceux qui désespéraient de voir un jour un périodique américain dévoué aux plus grands idéaux du cinéma.

HERMAN G. WEINBERG.

DE BERLIN A LOCARNO *(Suite)*

Et ce fut la Finlande, l'avant-dernier jour, qui apporta la surprise du Festival de Berlin, avec *Le Marchand de poupées* (J.Witikka) : charmant film de fantaisie, d'ironie et de féerie, raillant les régimes de dictature ; seul un vieil anarchiste illuminé, une fillette et la bande des enfants comprennent qu'il puisse exister des marchands de poupées... Ensemble ils l'aideront à échapper à la police, à la prison.

La particularité du Festival de Berlin consiste à confier au public le soin d'établir un palmarès par referendum : le résultat a été remarquable en ce qu'il a classé aux premiers rangs trois grands documentaires : *la Grande Prairie* de Walt Disney (suite au *Désert vivant*), *Continent perdu* (Italie) et *A l'ombre du Karakoram* (mission Karl Heckler, Allemagne) ; c'est ensuite seulement que venaient *les Rats, Marcellino* et *Carmen Jones.*

CINEMA PROGRESSISTE

A Locarno, outre les films allemands, de l'Ouest et de l'Est, c'est sur les envois des pays du Rideau de fer que se porte l'attention, depuis que le Festival de Marianské-Lazné est réservé aux seuls hiérophantes. *L'Epreuve de la fidélité* (J. Piriew : U.R.S.S.) dans l'esprit et dans la ligne de *la Grande Famille* (Cf. : Cannes) est une « tranche de vie » un peu frêle dans une famille ouvrière « posée », d'abord dans son appartement de Moscou, avec buffet genre Henri II, suspension en cuivre, doubles rideaux et petits napperons partout, radio et TV, et ensuite dans un poste avancé du Grand-Nord... ; les complications sentimentales dont il s'agit restent assez anodines ; on pense à du Curel, à du Brieux. Il faut retenir *Printemps de Budapest* (Félix Marlassy : Hongrie) qui reconstitue les derniers jours du siège de Budapest par l'Armée rouge. C'est le moment où les éléments révolutionnaires clandestins sortent de l'ombre et s'emparent du pouvoir. Réalisé avec de l'ampleur et de la force, ce film est solide, entraînant, bien fait.

Mais la Chine, plus encore, a intéressé et séduit. Les familiers de Locarno n'ont pas oublié certain film, assez étonnant, projeté il y a deux ans, *le Jeu doit continuer* (prod. : Namkuo ; réal. : Chusbeck Lane), joué dans un cirque, et tourné dans l'enceinte « libre » de Hong-Kong. Dans cette enclave demeurée colonie britannique, persiste notamment l'ancien costume — comme on l'a vu encore récemment dans la scène des noces de *Continent perdu* — *Le Jeu doit continuer*, paisible et serein, exprimait un spiritualisme, peut-être chrétien. Il était consacré à la vie d'une famille, au rôle de chacun de ses membres auprès des autres et du groupe lui-même auprès de chacun dans les épreuves de la volonté et de l'espérance. La Chine, cette fois, présenta l'opéra des *Amours de Liang et de Chou*, projeté quelques jours à Paris : par sa discrétion et son raffinement un tel film est encore loin de l'optique et des curiosités du public cinématographique et c'est dans l'ambiance seulement d'un Festival qu'il peut trouver une certaine adhésion. *Lettre à plumes* (Che Houel) est plus accessible et conjugue plusieurs éléments d'intérêt : le pittoresque de ses vastes extérieurs, les mouvements et les surprises de la guerre, l'interprétation d'un enfant. Pendant la guerre contre les Japonais, vers 1930, les détachements en campagne échangeaient leurs messages par des estafettes de rencontre : paysans, colporteurs ou enfants, pour signaler l'importance du message on collait sur l'enveloppe une, deux ou trois plumes selon le cas... Tel est la lettre que le petit berger Haiwa, 12 ans, est chargé de remettre à une autre unité des armées nationales : le rôle du petit Haiwa est interprêté par un enfant charmant de malice, d'intelligence et de finesse, et le film ainsi estompe une partie de sa rudesse guerrière.

Comme à Berlin, il y eut à Locarno une « surprise », venue celle-là de l'Union sud-africaine : *le Jardin magique* (Donald Swanson), réalisé il y a trois ou quatre ans, « en marge » d'un grand film par un cinéaste anglais point maladroit, avec quelques éléments de figuration noire. C'est, en forme de fable, le mythe de l'argent : on pense au *Million* de René Clair. Une somme d'argent volée passe de main en main, et chaque fois « libère » un malheureux écrasé par quelque dette ; quand le cercle est bouclé l'argent est revenu à son premier possesseur et ses détenteurs provisoires sont délivrés...

Le Festival de Locarno doit, pour se gagner la bienveillance du Gouvernement fédéral de Berne, faire une place à une manifestation d'intérêt universel : ce furent cette année les Journées du film ethnographique, organisées par le Musée de l'homme et le Comité du film ethnographique dont l'animateur est M. Jean Rouch, connu déjà pour ses films d'Afrique noire. Retenons de ces Journées : *Bororo* par Henry Brandt (Suisse) qui accompagne pendant toute une saison dans leur migration permanente un groupe de pasteurs nomades du Niger : *Fête chez les Hamba*, de Luc Zangrie (Belgique), consacré à certains rites chez des peuplades de la savane du Niger ; *les Maîtres-Fous* enfin, de Jean Rouch, présentant d'extraordinaires et inquiétantes manifestations de « convulsionnaires » chez des Noirs venus au contact des Blancs, comme si le choc des deux civilisations disloquait leur équilibre mental. Ainsi avec beaucoup d'adresse et un sens très juste de ses obligations, le Festival de Locarno s'attache à apporter sur son écran, magnifiquement étendu cette année aux dimensions d'un cinémascope géant de 21 mètres de base, tous les aspects et toute l'ampleur du Cinéma.

PIERRE MICHAUT.

FILMS SORTIS A PARIS DU 3 AOUT AU 13 SEPTEMBRE 1955

(40 films)

9 FILMS FRANÇAIS

Mademoiselle de Paris, film en Cinépanoramic et en Eastmancolor de Walter Kapps, avec Gisèle Pascal, Jean-Pierre Aumont, Capucine, Jacqueline François, Jean Marchat, René Blancard, Nadine Basile, Simone Sylvestre, Jacqueline Huet. — L'histoire d'un grand couturier; ruiné, il « repartira » grâce à la confiance de celle qui deviendra sa femme. Scénario, mise en scène, atmosphère, tout est très mauvais. On songe avec mélancolie aux films que l'on pourrait faire à la mémoire d'un Robert Piguet, d'un Jacques Fath, d'un Marcel Rochas, d'un Paul Poiret.

Sophie et le crime, film de Pierre Gaspard-Huit, avec Marina Vlady, Peter Van Eyck, Jean Gaven, René Havard, Pierre Dux, Dora Doll. — Une jeune péronnelle journaliste se mêle de faire innocenter un coupable et serait prise à son propre piège si à la dernière minute, etc. L'ensemble est très faible et Marina Vlady — est-ce parce qu'elle est mal dirigée? — pratiquement nulle.

L'Impossible M. Pipelet, film d'André Hunebelle, avec Michel Simon, Gaby Morlay, Etchika Choureau, Louis de Funès, Jean Brochard, Noël Roquevert. — Habile opération pour se concilier le public des concierges et des facteurs. En tant que film : inexistant.

M'sieur La Caille, film en Cinépanoramic d'André Pergament, avec Philippe Lemaire, Jeanne Moreau, Marthe Mercadier, Roger Pierre, Robert Dalban, Lucien Frégis, Yva Bella, Fernand Sardou. — Une « série noire » qui ne ressemble pas exactement aux autres. Le petit côté démodé et pas désagréable du film vient sans doute de Carco... mais la réalisation hésitante n'évite ni les facilités ni les lieux communs. Jeanne Moreau est excellente.

Cherchez la femme, film de Raoul André, avec Georges Marchal, Geneviève Page, Pierre Mondy, Pascale Roberts. — Comédie burlesque chez les gangsters : deux journalistes délivrent une fille de famille séquestrée. Très faible. Geneviève Page mérite beaucoup mieux.

Le Crâneur, film de Dimitri Kirsanoff, avec Raymond Pellegrin, Marina Vlady, Paul Frankeur. — Même si on n'aimait pas *Brumes d'automne* on ne peut être que consterné de voir un réalisateur sincère et épris de bon cinéma s'être laissé entraîner sur cette pente dangereuse.

Nagana, film en Eatsmancolor de Hervé Bromberger, avec Barbara Laage, Renato Baldini, Raymond Souplex, Gil Delamare, Gabrielle Dorziat. — Des aventuriers au Cameroun, en 1920, sous le prétexte de médecine et d'humanité, ne cherchent que l'or des indigènes naïfs. Tourné en Afrique, le film ne paraît pourtant pas « réaliste », de plus la couleur est mauvaise. Seule Barbara Laage tire son épingle de la brousse.

Nana, film en Eastmancolor de Christian-Jaque, avec Martine Carol, Charles Boyer, Walter Chiari, Jacques Castelot, Noël Roquevert, Paul Frankeur, Jean Debucourt, Marguerite Pierry, Elisa Cegani, Dora Doll. — Si vous avez lu Zola et si vous avez aimé l'admirable *Nana* de Jean Renoir, alors vous ne serez pas contents. Pas contents du tout.

Gueule d'Ange, film de Marcel Blistène, avec Viviane Romance, Maurice Ronet, Geneviève Kervine, Dora Doll, Simone Paris, France Roche. — L'éternel sujet du joli garçon lâche accroché au jupon de ces dames. Réalisation floue, dialogue pénible.

5 FILMS ANGLAIS

The Beachcomber (Le Vagabond des Iles), film en Technicolor de Muriel Box, avec Robert Newton, Glynis Johns, Donald Sinden. — Petit film d'aventure de série. Robert Newton fera rire les enfants.

The End of the Affair (Vivre un grand amour), film de Edward Dmytryk, avec Deborah Kerr, Van Johnson, Peter Cushing, John Mills. — Comme le roman de Graham Greene dont il est inspiré, le film débute bien et tourne à la catastrophe quand la religion entre lourdement en scène. Van Johnson était aussi peu indiqué que possible pour jouer un écrivain mais Deborah Kerr est remarquable.

The Man who loves Redheads (L'Homme qui aimait les rousses), film en Technicolor de Harold French, avec Moïra Shearer, John Justin, Roland Culver, Gladys Cooper. — Comédie anglaise de série assez languissante. Seule Moïra Shearer, quoique faible actrice, est un spectacle agréable pour les yeux.

The Seekers (*Moana, fille des tropiques*), film en Eastmancolor de Ken Annakin, avec Jack Hawkins, Glynis Johns, Noël Purcell, Laya Raki, Inia Te Wiata. — De bons interprètes, un réalisateur honnête, un sujet intéressant : la vie difficile des premiers colons britanniques établis en Nouvelle-Zélande. Le résultat est malgré tout décevant.

The Weak and the Wicked (*Filles sans joie*), film de J. Lee Thompson, avec John Gregson, Diana Dors, Jane Hylton, Simone Silva. — Encore un sujet rebattu et rien n'a été fait pour renouveler le genre. Principale attraction : Diana Dors, la Marilyn Monroe anglaise.

19 FILMS AMERICAINS

Six Bridges to Cross (*La Police était au rendez-vous*), film de Joseph Pevney, avec Tony Curtis, Julie Adams, George Nader. — « Policier » de série, violent et décousu.

Saadia, film en Technicolor de Albert Lewin, avec Rita Gam, Cornel Wilde, Mel Ferrer, Michel Simon. — Le premier film de Lewin qui soit vraiment décevant. On ne demande pas à croire à cette rocambolesque histoire... mais au moins à être séduit. La beauté tapageuse de Rita Gam et la finesse de Mel Ferrer n'arrivent pas à ce résultat.

A Bullett for Joey (*Un pruneau pour Joe*), film de Lewis Allen, avec Edward G. Robinson, George Raft, Audrey Totter, George Dolenz, Peter Van Eyck. — Encore des gangsters, toujours des gangsters. La présence de Robinson et de Raft fait presque prendre cette histoire au sérieux... mais la mise en scène est vraiment trop bâclée.

Rogue Cop (*Sur la trace du crime*), film de Roy Rowland, avec Robert Taylor, Janet Leigh, George Raft, Steve Forrest, Anne Francis. — Un policier marron gravit les rudes étapes de son repentir. Certaines scènes sont bonnes et Robert Taylor est convaincant. L'ensemble demeure faible.

Golden Mistress (*La Déesse d'Or*), film en Technicolor de Joel Judge, avec John Agar, Rosemarie Bowe, Abner Biberman, Andre Narcisse. — La déesse dort... et tellement bien que l'on a peur que les spectateurs n'en fassent autant. Ne soyons pas injuste : John Agar plait aux dames et Rosemarie Bowe aux messieurs.

Tanganyka, film en Technicolor de Andre de Toth, avec Van Heflin, Ruth Roman, Howard Duff, Jeff Morrow. — De Toth a fait souvent mieux. Son histoire ne tient pas debout mais il a bien dirigé Van Heflin et la belle Ruth Roman.

Beau Brummel (*Le Beau Brummel*), film en Eastmancolor de Curtis Bernhardt, avec Stewart Granger, Elizabeth Taylor, Peter Ustinov, Robert Morley. — Du danger de s'attaquer aux légendes. Malgré les efforts conjugués du réalisateur et des interprètes, celle-ci n'arrive pas à prendre corps sur l'écran. Il la fallait plus irréelle ou plus sordide.

The Shrike (*Ange ou démon*), film de José Ferrer, avec José Ferrer, June Allyson, Joy Page, Kendall Clark. — José Ferrer est, paraît-il, très satisfait de son interprète... José Ferrer. Du danger pour un comédien (même intelligent) de se prendre pour un réalisateur. June Allyson nous aide à passer le temps. Malgré tout, l'entreprise est originale et courageuse.

Kiss me Deadly (*En quatrième vitesse*), film de Robert Aldrich, avec Ralph Meeker, Albert Dekker, Paul Stewart, Juano Hernandez. — Voir la critique de ce film page 42.

Green Fire (*L'Emeraude tragique*), film en CinémaScope et en Technicolor de Andrew Marton, avec Stewart Granger, Grace Kelly, Paul Douglas, John Ericson. — Qu'est-ce que la belle, la parfaite Grace Kelly est allée faire dans cette galère?

Escape to Burma (*Les Rubis du Prince Birman*), film en Technicolor d'Allan Dwan, avec Barbara Stanwyck, Robert Ryan, David Farrar, Murvyn Vye. — Toujours sur la brèche le vieil et glorieux Allan Dwan. Et toujours — en dépit d'un scénario sans grâce ni vigueur — un grand metteur en scène.

Because you're mine (*Tu es à moi*), film en Technicolor de Alexander Hall, avec Mario Lanza, Doretta Morrow, James Whitmore, Paula Corday. — Bonne occasion pour Mario Lanza de nous faire admirer ses cordes vocales. La sauce est malheureusement plutôt fade.

Women's Prison (*Femmes en prison*), film de Lewis Seiler, avec Ida Lupino, Jan Sterling, Cleo Moore, Howard Duff. — Dans une prison de femmes les exactions d'une surveillante conduiront à la révolte. Cette dure histoire est contée sans trop de concessions à la sentimentalité du grand public et Ida Lupino, en vraie comédienne, a accepté un rôle odieux où elle demeure ce qu'elle a toujours été : talentueuse et intelligente.

Wicked Woman (*La Scandaleuse*), film de Russel Rouse, avec Beverly Michaels, Richard Egan, Percy Helton. — Un petit film de rien du tout qui ne mène nulle part... mais il y a Beverly Michaels. Scandaleuse créature, lascive et séduisante, elle vaut le déplacement pour qui s'intéresse à certaines variétés de femelles horripilantes.

Drum Beat (*L'Aigle solitaire*), film en CinémaScope et en Warnercolor de Delmer Daves, avec Alan Ladd, Marisa Pavan, Audrey Dalton, Robert Keith. — Alan Ladd n'est plus le « tueur angélique » de ses débuts. Il est maintenant au service de la patrie et combat les méchants Indiens qui se laissent entraîner par les vilains renégats. Grand western à grande mise en scène. Delmer Daves, lui aussi, était meilleur à ses débuts.

Désirée, film en CinémaScope et en Technicolor de Henry Koster, avec Marlon Brando, Jean Simmons, Merle Oberon, Michael Rennie, Cameron Mitchell. — Les amours de Napoléon et de Désirée Clary, une conception évidemment très spéciale de l'Histoire, mais pourquoi pas? Marlon Brando n'est pas du tout ridicule comme on l'a dit et Jean Simmons est exquise.

Vanishing Prairie (*La Grande Prairie*), film en Technicolor de Walt Disney, commentaire français dit par Robert Dalban. — Second long métrage de la série « C'est la vie ». La lutte pour la vie de mille et un animaux. Toujours la même chanson.

The Magnetic Monster (*Le Monstre magnétique*), film de Curt Siodmak, avec Richard Carlson, King Donovan. — Science-fiction et terreur. Le monstre en question double sans cesse de volume. Curt Siodmak aurait mieux fait de rester ce qu'il était : auteur de romans policiers.

The Bridges at Toko-Ri (*Les Ponts de Toko-Ri*), film en Technicolor de Mark Robson, avec William Holden, Grace Kelly, Fredric March, Mickey Rooney, Robert Strauss, Charles McGraw. — Un film de guerre contre la guerre d'après un « best-seller ». La guerre de Corée, un aviateur qui fait son devoir sans l'aimer. Robson s'est laissé engluer dans son histoire sans la dominer, mais William Holden et Grace Kelly forment un couple émouvant.

6 FILMS ITALIENS

Tam-Tam, film en Technicolor de G.-G. Napolitano, avec Charles Vanel, Pedro Armendariz, Kerima, Jacques Berthier, Marcello Mastroianni. — Beaucoup de bruit pour rien. Cette aventure de pacotille se passe au Congo en 1925 et se voudrait humaine. Malgré des prises de vues en Afrique et la présence d'honnêtes comédiens, elle laisse indifférent.

Una Donna Libera (*Femmes Libres*), film de Vittorio Cottafavi avec Françoise Christophe, Pierre Cressoy, Gino Cervi, Christine Carère, Elisa Cegani, Antoine Balpêtré. — Le mélodrame italien type. L'inverse du néo-réalisme. Pénible.

La Pattuglia Sperduta (*La Patrouille perdue*), film de Piero Nelli, avec Sandro Isola, Giuseppe Raumer, Annibale Biglione. — Rien à voir avec celle de John Ford, mais c'est aussi l'histoire d'un groupe d'hommes isolés pendant une retraite. Réalisation grave et très soignée. Très belles images. Piero Netti est un très jeune cinéaste qui a peut-être beaucoup d'avenir.

Picasso, film en Eastmancolor de Luciano Emmer, texte adapté par Claude Roy, dit par Jean Davy. — On pourra toujours discuter de l'ordonnance et des interprétations d'un film sur Picasso, mais celui-ci est sans doute le plus complet et le plus satisfaisant qu'on ait vu sur l'ensemble de l'œuvre du grand peintre. On demeure ébloui, fasciné par l'ampleur, la variété, l'intelligence, le génie.

Casanova, film en Eatsmancolor de Steno, avec Gabriel Ferzetti, Marina Vlady, Corinne Calvet, Nadia Gray, Irene Galter. — Quelques aventures de Casanova. Le tout n'est pas sans esprit mais quelle curieuse idée d'avoir choisi Gabriel Ferzetti pour le rôle.

Indes fabuleuses, film en Technicolor de Giulio Macchi. — Grand documentaire sur les Indes, ses richesses, ses misères, ses contrastes. Admirablement photographié par Claude Renoir.

1 FILM ESPAGNOL

Muerte de un ciclista (*La Mort d'un cycliste*), film de J.-A. Bardem, avec Lucia Bose, Alberto Closas, Carlos Casaravilla. — Voir critique dans ce numéro page 40.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMEROS

André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze : Entretien avec Orson Welles. — Jacques Becker : Vacances en novembre (Scénario inédit). — Robert Bresson et Jean Cocteau : Les Dames du Bois de Boulogne. — J. Doniol-Valcroze et Jacques Rivette : Entretien avec Jean Cocteau — Lotte H. Eisner : Notes sur Stroheim. — Paul Guth : Après « Les Dames ». — Fereydoun Hovieda : Grandeur et décadence du « Sérial ». — France Roche et Pierre Kast : Entretien avec Preston Sturges. — Jean-Jacques Kim : Orphée et le Livre des Morts Thibétains. — Robert Lachenay : Portrait d'Humphrey Bogart. — Fritz Lang : Mon expérience américaine. — André Martin : Alexieff, ou le cinéma non-euclidien. Un cinéma de la personne (Frederico Fellini). — Pierre Michaut : Méthode et illustration du film de schéma animé. — Jacques Rivette et François Truffaut : Entretien avec Max Ophuls. Entretien avec Eric von Stroheim. Entretien avec Howard Hawks. — Emmanuel Robles : En travaillant avec Luis Bunuel. — Eric Rohmer : Le celluloïd et le marbre (IV, V). — Mary Seaton : Eisenstein.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

•

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

•

Prix du numéro : **250 Frs**

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française .... **1.375 Frs**
Etranger .... **1.600 Frs**

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française .... **2.750 Frs**
Etranger .... **3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 4e trimestre 1955.